

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

Ю.В.Жмурко, С.О.Шубович

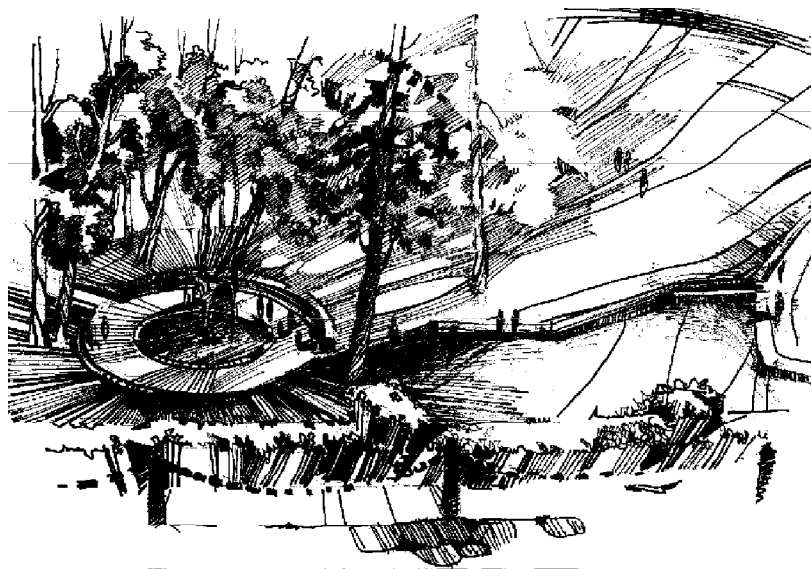
КОМПОЗИЦІЯ

КУРС ЛЕКЦІЙ

і завдання до самостійної роботи

Частина 1. «Композиція-сприйняття»

(для студентів 1 курсу денної форми навчання
за напрямом підготовки бакалаврів 6.060102 - «Архітектура»)



Харків - ХНАМГ - 2008

УДК 72.01

Композиція. Курс лекцій і завдання до самостійної роботи . Частина 1 (для студентів 1 курсу денної форми навчання за напрямом підготовки бакалаврів 6.060102 - «Архітектура»)
/Авт.: Ю.В.Жмурко, С.О.Шубович. - Харків: ХНАМГ, 2008 - 62 с.

Автори: Ю.В.Жмурко, С.О. Шубович

Рецензент: канд. архіт., доцент Г.Л.Коптєва

Викладено зміст лекційного курсу «Композиція» для студентів 1 курсу, графічні матеріали і завдання для самостійної роботи.

Рекомендовано кафедрою архітектурного моніторингу міського середовища,
протокол № 1 від 30 серпня 2008 р.

На першій сторінці обкладинки рис. студ. О.Слюсарєвої: фонтан Семиструйка у парку Софіївка в Умані

ВСТУП

МЕТА ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «КОМПОЗИЦІЯ»

Загальною концепцією навчання архітектурі в напрямку **середовищного підходу** є розуміння того, що поняття “архітектура” не замикається лише самою спорудою: її екстер’єром та інтер’єрами. Архітектура - це завжди певне середовище (міське, ландшафтне), куди архітектор входить своїм твором, komponуючи його відповідно до композиції середовища. То ж мета вивчення дисципліни на 1 курсі - зрозуміти головний принцип архітектурної композиції - **формування цілісного середовища**. За принципами середовищного підходу така цілісність має бути сформована при умові розуміння об’єкта, що має проектуватися, як невід’ємного цілого з довкіллям. Цілісність же дається не як абстрактне поняття, а як те, що людина **відчуває** на рівнях органів чуття (нижчий рівень) і інтелекту (вищий рівень).

Важливе місце у такому розумінні займає процес **формування художнього образу** даного місця - естетичне відчуття того, чим це місце відрізняється від інших. Значну роль у цій своєрідності відіграє **природний ландшафт**: дерева, водоймища, рельєф тощо. Розуміння своєрідності природного оточення дають **міфи**. Їх образи (міфологеми) йдуть з такої давнини, коли людина, не відокремившись остаточно від природи, відчувала її значно краще, ніж зараз. Так, римські міфи донесли до нашого часу поняття “геній місця” - божество, що уособлює певне місце ландшафту, окреме

дерево, джерело, пагорб та ін. Але виділяючи саме це місце поміж інших, “геній місця” наділяє його рисами космічного узагальнення, дозволяє відчуті як невід’ємну частину всесвіту. То ж міфи дозволяють розглянути певне довкілля як дещо більше, ніж просто частину парку чи вулиці. Термін “геній місця” використовував архітектор Ле Корбюзьє, коли говорив про образність простору. Літературознавець М. Анциферов ввів близький термін - “міф місця”. Такий образний перехід від окремого факту до узагальнення - це вже розуміння на рівні мистецтва.

Будь-який фрагмент середовища не є окремим від сучасного буття. Зрозуміти його у такому контексті допомагає **історія філософії**, що “перекидає місток” від міфів до сучасного мислення. Філософія дає вміння побудувати концепцію свого твору на методологічному рівні.

Наступний аспект відчуття людиною цілісності - розуміння того, як ця цілісність будується архітектурними засобами і як ці засоби відчуває людина. **Головні архітектурно-композиційні засоби прямо пов’язані з функціональною організацією та конструкцією архітектурних творів - це ПОБУДОВА СИСТЕМИ ПРОСТОРІВ І ТЕКТОНІКА**. Вирішальну роль у їх сприйнятті відіграють **просторово-світлові параметри середовища**, які архітектор повинен вміти виявити і використати у своїй роботі.



Натурний малюнок (рис. студ. 1 курсу Р.Маковкіна).

“Міф місця” (рис. студ. 1 курсу Л.Щербакової, О. Лапко).



РОЗДІЛ 1
Лекція 1 СУТНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ
1.1. МИТЦІ АРХІТЕКТУРИ ПРО АРХІТЕКТУРНУ КОМПОЗИЦІЮ

Архітектура невід'ємна від оточуючого середовища, а **архітектурна композиція витікає з композиції оточення**. Найбільш впливовим на архітектурну композицію є природний ландшафт: його просторово-світлові й пластичні якості, членування, навіть настроїв.

Завдання архітектора - відчутти ці якості середовища, зрозуміти їх, виразити у графіці, а за тим - відтворити у композиції свого проекту.

Саме про це свідчать чисельні вислови видатних митців архітектури - від античного архітектора Вітрувія до Корбюзьє, Кана та інших майстрів сучасності.

“Уявіть собі узбережжя Бретані; грань між небом і океаном утворює чисту лінію; від мене до неї розстеляється великий горизонтальний план. Я насолоджуюся величним спокоєм. Праворуч кілька скель. Хвиляста поверхня прибережного піску захоплює мене ніжною модуляцією горизонтального плану. Я крокую. І раптом застигаю на місці. Між моїми очима й обрієм виникло щось різке: вертикальна гранітна скеля височіє як менгір, утворюючи з лінією обрію прямий кут. Кристалізація. Фіксація місця. Тут людина замирає, уражена повнотою симфонії, досконалістю співвідношень, величчю. Вертикальна лінія підкреслює напрямок горизонталі. Одне існує завдяки іншому. Така міць синтезу.

[...] Простір, висота! Мені відкриваються більш глибокі архітектурні істини. Мені стає зрозумілим, що будь-яка споруда, що зводиться нами, не самотня і не ізольована; оточуючий її пейзаж у свою чергу створює стіни, підлоги і стелі, а та гармонія, що змусила мене замертти перед бретонською скелею, існує, здійснення всюди і завжди. Споруда створюється не тільки сама по собі: її створює також і зовнішнє оточення. І це зовнішнє оточення при усій своїй величезності представляється мені замкнутим, як кімната. Джерело гармонії знаходиться і далеко і близько, воно просочує все навколо нас”.

“Архітектура є мистецтво в його вищому

вираженні; шляхом особливих хвилюючих співвідношень вона досягає платонівської величі, математичного порядку, уможлидності, гармонії. Ось у чому ціль архітектури”.

“Архітектура є явище творчості, воно торкається емоційної сфери і, отже, виходить за рамки будівництва. Роль будівництва – зводити споруди, роль архітектури – викликати естетичне хвилювання. Це хвилювання виникає тоді, коли сприйняття твору архітектури звучить у нас у діапазоні того високого світу, чийм законам ми підкоряємося, визнаючи їх і захоплюючись ними”.

“Будинок повинен увібрати ландшафт у себе, зробити його своєю частиною”.

“Гарна та архітектура, яку осягаєш у русі й усередині, і зовні. Це і є жива архітектура”.

Ле Корбюзьє.

“Будуючи поза містом, архітектор (художник) повинен уявляти собі свої стіни, простір і небо (мінливе світло, туман і темні ночі). Архітектор, будуючи серед зелені, повинен співвідносити стіни з деревами (дерева пропорційні людині)”.

Джо Понті.

“Простір має над нами владу і створює настрої”

Луїс Кан.

“Еліел Саарінен сказав, що точно так само, як будинок є “організацією простору в просторі, такою же організацією є і людське поселення. Теж і місто”. Мені здається, що цей ряд міг би початися з трактування кімнати як простору в просторі. І я охоче застосував би дане Сааріненем визначення взаємин не тільки до просторового взаємовідношення будинку і ділянки, але і до взаємовідношення внутрішніх просторів, що знаходяться усередині внутрішніх просторів”.

Роберт Вентурі.

1.2. ПРОСТОРОВО-СВІТЛОВА КОМПОЗИЦІЯ ІСТОРИЧНОГО АНСАБЛЮ. ВИДУБИЦЬКИЙ МОНАСТІР У КИЄВІ



3. Кадр де зосереджена максимальна кількість спрямованих до неба куполів - кульмінаційний. Бані вінчають висвітлений сонцем Георгіївський собор, що стоїть на верхній терасі пагорба. Пишна архітектура собору в стилі українського бароко різко контрастує з лаконічною архітектурою господарчого двору. Деталі собору дрібніші і вишуканіші за деталі господарчих споруд, тому собор сприймається більш легким. Це відповідає його "небесній" орієнтації. Він спрямований до неба вертикальними баштоподібними формами і заломами куполів. Його світло контрастне тіні нижнього двору. Цей контраст світла і тіні надає архітектурі всього ансамблю динамічності, спрямованості знизу уверх, від тіні до світла. На передньому плані баня трапезної церкви своєю масою підкреслює глибину кадру, який завершується собором. Та головне - вона служить сполучною ланкою, з'єднуючи темний "низ" і світлий "верх" різних фрагментів в цілісну композицію.

2. Нижню терасу схилів займає господарчий двір монастиря. Двір невеликий за розмірами і щільно оточений високими господарчими спорудами, що стоять впритул до стрімкого схилу. Їх міцні об'єми підкреслені лаконічними членуваннями і маленькими віконцями. Тут домінує важкість каменя. Невеликий двір занурений у тінь. Враження сходу униз підсилює склепінчаста арка, що наче веде усередину гори. Цей міцний підмурок стає тим, на чому надійно тримається спрямована уверх баня трапезної церкви. У цьому кадрі вона заміщує купол Михайлівського собору, який було видно раніше. Але її купол вже більш складний, більш динамічний, більш спрямований уверх.



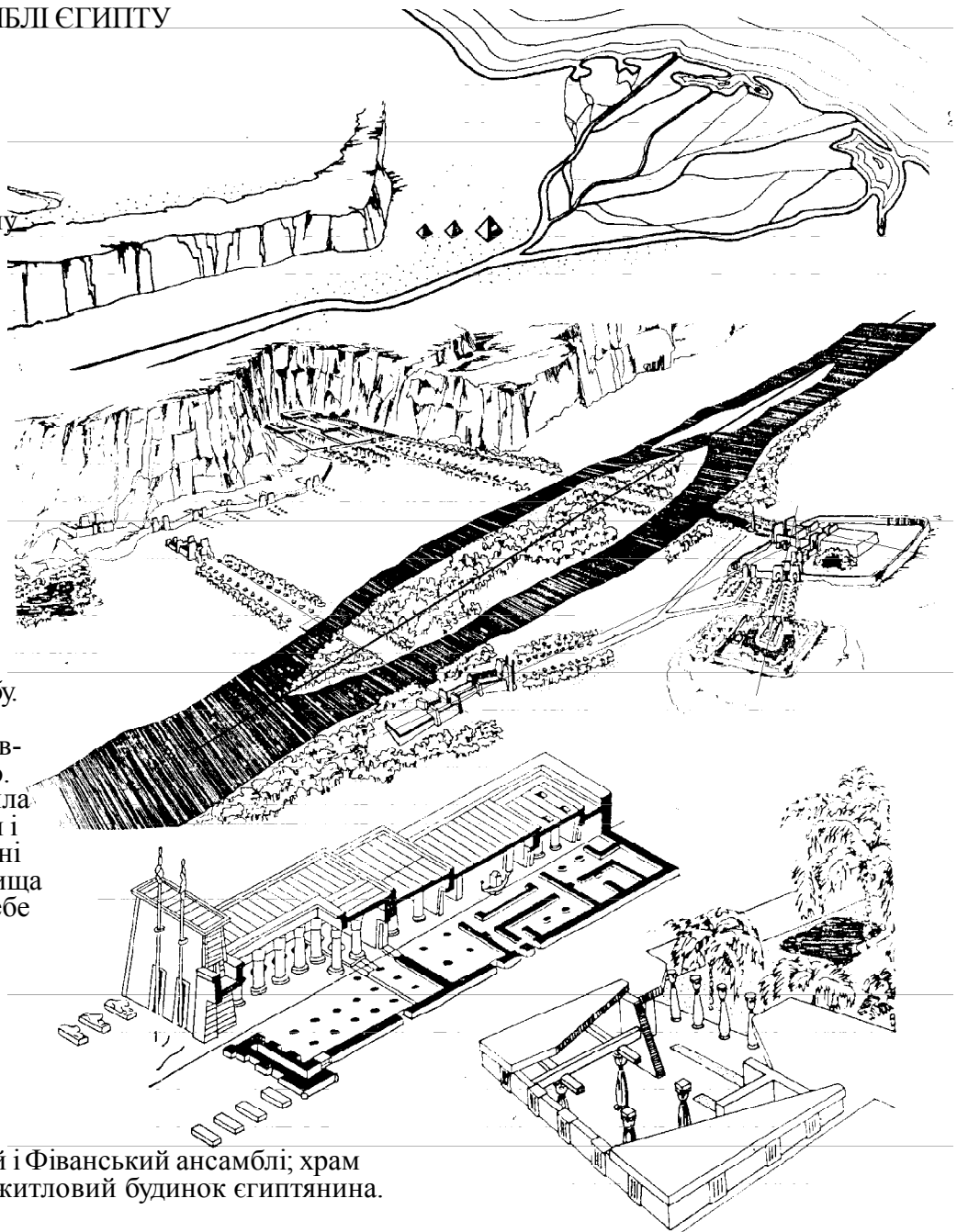
1. Перше враження від комплексу - блиск бані Михайлівського собору. Вона з'являється у глибині темної алеї і стає у цьому кадрі уособленням величного спалаху бань, що згодом відкриється очам пішохода.

Давньоруський Видубицький монастир зведено під Києвом на природних терасах пагорба, що височить над Дніпром. Просторово-світлова ідея композиції цього ансамблю - спрямованість знизу уверх, від тіні й води до світла й неба. Ця ідея реалізується у двох частинах монастиря - нижній і верхній і темній алеї, що йде до монастиря уздовж берега Дніпра під схилами гори.

АНСАМБЛІ ЄГИПТУ

Річище Нілу створило природну вісь, яка стала композиційною віссю для усіх ансамблів Єгипту.

Пустеля, Ніл, Середземне море, Лівійське гірське пасмо створили середовище величезного масштабу. Людина в цьому просторі була порівняною з піщинкою. Ця людина створила величезні піраміди і храми, які були рівні масштабу середовища і тим звеличила себе до рівня цього надлюдського простору.



Єгипет. Гізахський і Фіванський ансамблі; храм Хонсу в Карнаці, житловий будинок єгиптянина.

В науці про архітектуру на початку ХХІ ст. ключовим стало поняття середовища. Середовище розглядається в усіх його проявах - як данність і як предмет метафоризації. Середовищний підхід включає в себе як предметно-просторове середовище, так і людину - суб'єкта, що діє в ньому і сприймає його. Місце людини в середовищі характеризується певними просторовими якостями, до яких окрім геометричних довжини і висоти додаються певні спомини, емоції які роблять місце впізнаваним і унікальним одночасно, тобто сповненим міфу.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Що таке композиція в архітектурі?

Яка роль середовища в архітектурній композиції?

ЗАВДАННЯ №1: Міф місця.

Передати графічно враження від фрагмента середовища, обраного для проектування. Відобразити його специфіку як естетичну цілісність, що виходить на образне узагальнення. Виконується разом з курсами "Архітектурне проектування", "Рисунок людини і ландшафту".

Лекція 2. ПОНЯТТЯ АРХІТЕКТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.

2.1. КОМПОЗИЦІЯ-СПРИЙНЯТТЯ

Архітектурна композиція - розділ загальної теорії архітектури. Теорія архітектурної композиції вторгається в область художньої творчості, де величезну роль відіграє талант, інтуїція. Знання граматики, яке дає теорія, не зробить будь-яку людину поетом, але для поетичної творчості воно необхідно. Так і в архітектурі.

Згідно з поглядами багатьох видатних архітекторів головним у архітектурі є простір, в якому людина знаходиться. Людина в цьому просторі займається певною діяльністю (працює, вчиться, відпочиває тощо) і простір, створений архітектором, повинен відповідати цій діяльності.

Таким чином, **АРХІТЕКТУРА – ЦЕ МИСТЕЦТВО ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРУ ДЛЯ ЛЮДСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.**

Архітектура має двоєдину природу: прагматично-утилітарну (забезпечує практичні потреби людини) і художньо-образну (забезпечує духовні потреби людини). Саме **художня складова архітектури - предмет архітектурної композиції**. Головна риса композиції - цілісність. **Архітектурна композиція виявляє естетичну цілісність, тільки будучи сприйнятою людиною і почуттєво усвідомленою як ціле**, відповідно до природи її сприйняття.

Завдання архітектурної композиції – сприяти створенню гармонічних, художньо виразних творів, що відповідають певній діяльності людини.

АРХІТЕКТУРНОЮ КОМПОЗИЦІЄЮ (від лат. compositio — поєднання, складання, творення) звичайно називають:

1. Творчий процес, сукупність дій і рішень, спрямованих на поєднання окремих частин простору і речовинних елементів майбутньої споруди (або кількох споруд) в ЄДИНУ ЦІЛІСНУ ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВУ СТРУКТУРУ архітектурної форми (будинку, комплексу тощо).

2. Результат творчого процесу, архітектурна форма, що реалізована в натурі, виконана в моделі або зображена засобами

архітектурної графіки.

3. Наукова дисципліна, складова частина теорії архітектури, яка вивчає закони, принципи і засоби побудови архітектурної форми, а також відповідна навчальна дисципліна професійної архітектурної освіти.

В архітектурній композиції поєднуються дві взаємопов'язані, але різні за своєю суттю системи — фізична і мистецька [6, с.131].

Враховуючи, що **про композицію мова може йти тільки при умові сприйняття її людиною** - це визначення треба доповнити часовим параметром, бо у **сприйнятті композиції беруть участь простір і час**. Людина сприймає архітектурний об'єкт (будинок, комплекс або місто) як ціле лише у часі – проходячи (або під'їжджаючи) до нього, входячи ззовні у середину, прямуючи інтер'єрними просторами і сприймаючи з середини зовнішнє оточення, знову виходячи і т.д. Ці **розрізнені враження складаються в ціле, тільки коли виконана важлива умова: коли вони сприймаються людиною як система, підпорядкована законові ієрархії**. Тобто людина повинна бути здатною легко виділити головне і другорядне у тому чи іншому архітектурному об'єкті і відчутти головне як найактуальнішу його частину. Причому не має значення, що це головне колись пропаде з поля зору. Воно повинно з'являтися знову і знову на різному тлі, у різних ракурсах, підпорядковуючи собі усі інші менш значні фрагменти.

Отже, **КОМПОЗИЦІЯ – ЦЕ ЦІЛІС-НІСТЬ, ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЧАСТИН (КОМПОНЕНТІВ), ЩО СПРИЙНЯТИЙ ЛЮДИНОЮ ЗА РАХУНОК ІЄРАРХІЧНОЇ ПІДПОРЯДКОВАНOSTІ ДРУГОРЯДНИХ КОМПОНЕНТІВ ГОЛОВНОМУ.**

Про головне, або **домінанту**, можна говорити як про **-природну,**
-соціальну,
-архітектурну.

В архітектурній композиції вони повинні співпасти, утворивши єдине ціле.

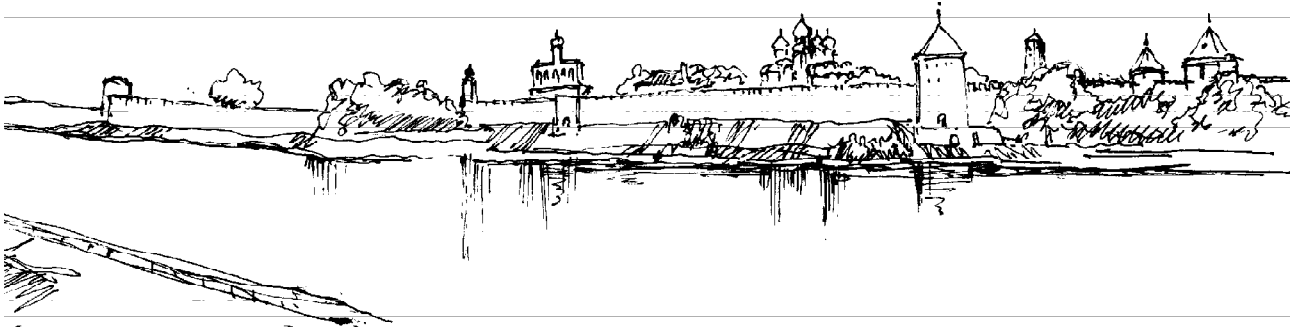
¹ Текст викладено на основі лекційного курсу д-ра архіт. В.Л.Антонова.

2.2. СОЦІАЛЬНІ Й ПРИРОДНІ УМОВИ КОМПОЗИЦІЇ



Архітектура виражає складні сполучення природних умов, у які вона вписується, і умов соціальних, при яких відбувається та чи інша діяльність, властива кожній епосі. Архітектура виражає їх через сприйняття людини, передаючи йому відчуття спокою чи занепокоєння, епічної величі чи тривоги, що властиві даному історичному періоду і даному місцю.

Псков. Кром (дитинець). Домінуючий ансамбль міста - його ідеологічний та адміністративний центр - зведено на домінуючій ландшафтній формі - стрімкому пагорбі у місті злиття двох рік - Великої та Пскови. Вертикальна динаміка його силуету виражає напруження, тривогу, занепокоєння. Дається взнаки статус рубіжної фортеці, що витримує часті навали ворогів.



Новгород. Дитинець.

Головна частина міста розташована на невисокому пагорбі уздовж ріки Волхова. Спокійний, впевнений силует міста відповідає його статусу вільного торгового міста, що входить до Ганзейського союзу європейських міст. Епічний спокій ландшафту та впевненість міста у своїй могутності виразились у горизонтальній композиції, де домінує широчінь ріки та пагорба. У цей ландшафт гармонійно ввійшли вертикалі собору, дзвіниці і веж дитинця, які своїм розміщенням не протистоять ландшафту, а ще більше підкреслюють його широту і велич.



Краків. Гравюра 1581 р.

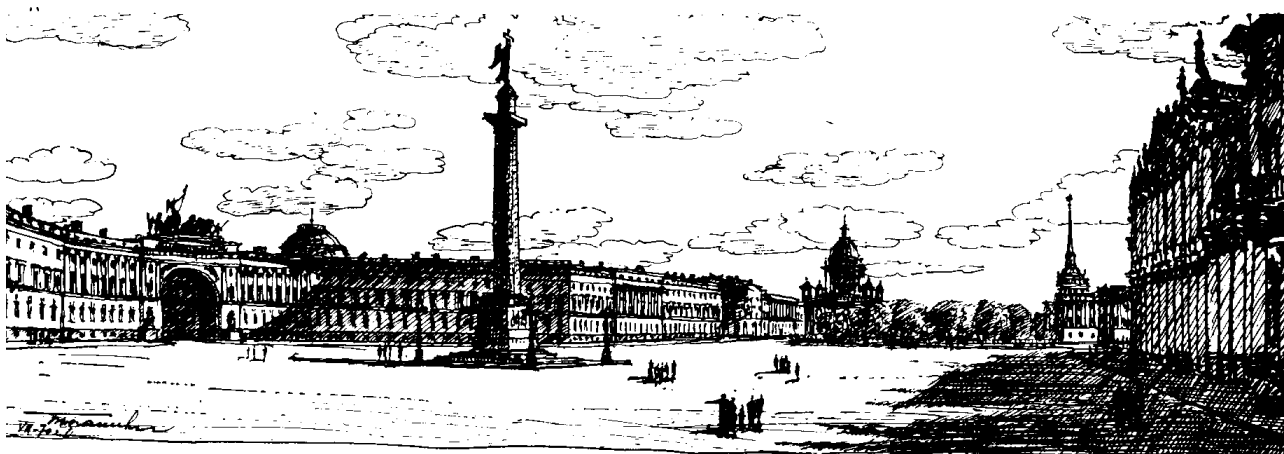
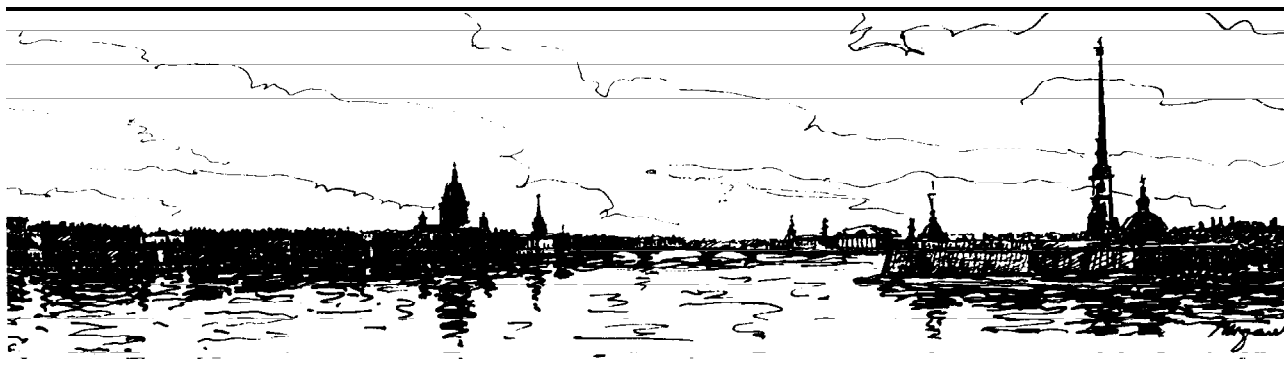
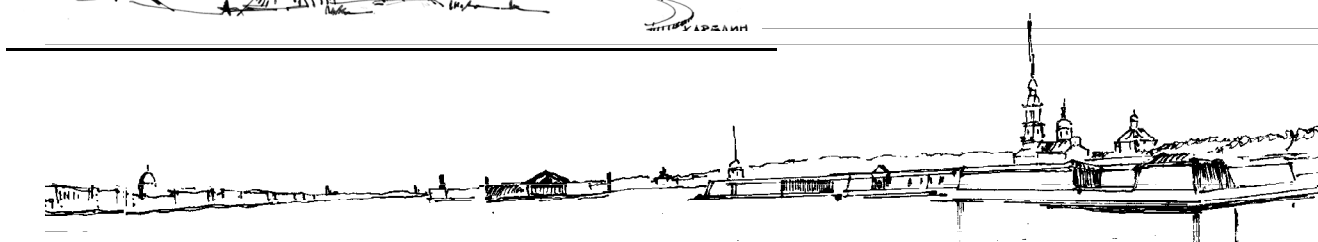
Пізнє середньовіччя - це епоха, коли міста набувають самостійності. Замок, що височить на горі, вже не диктує свою волю місту, яке відокремилось від нього економічно і політично. Вежі, що раніше були привілеєм феодала, з'являються у місті як знак його нового статусу. Місто у низині починає сперечатись з фортецею на горі ще й композиційно.



Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно;
Ногою твердой стать при море.

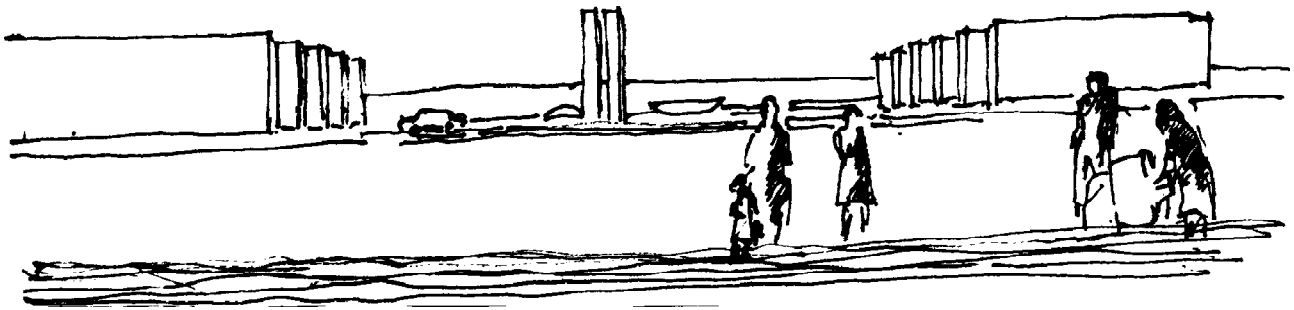
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О, мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

А.С.Пушкин "Медный всадник"

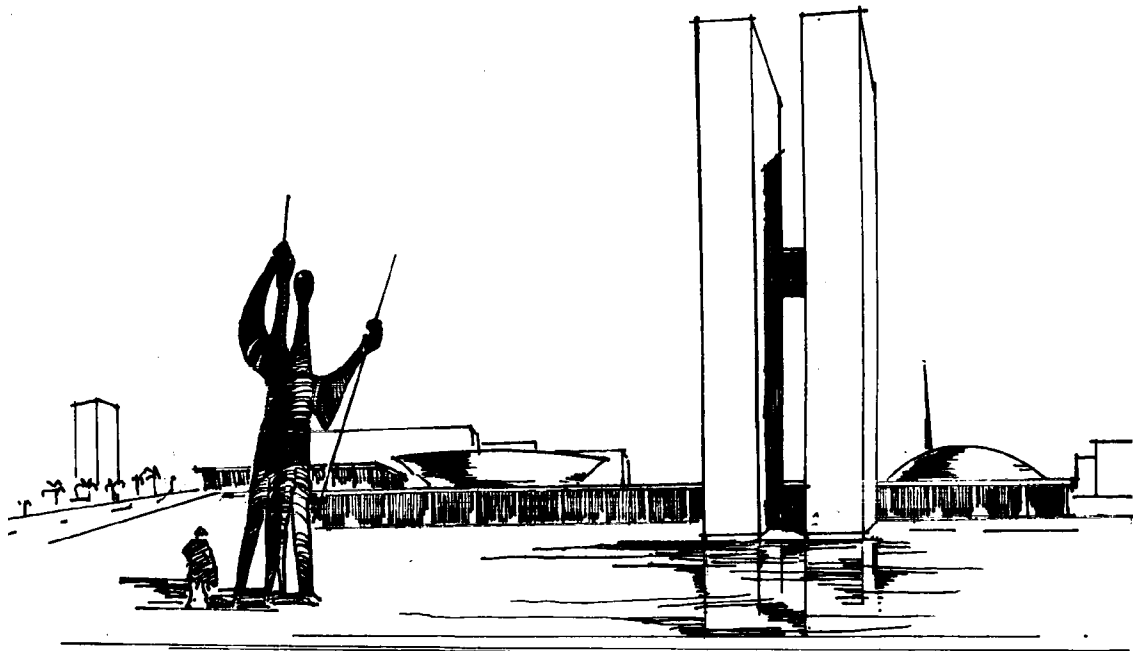


Петербург. Панорами з ріки; Дворцова площа.

Петербург був заснований на болотистих берегах Неви з волі Петра I. Безмежна шир ландшафту потребувала могутньої вертикалі, яка б протиставила волю людини стихії природи. Петро I починає з будови Петропавлівської дзвіниці (архт. Д.Трезіні), що своїм шпилем чітко зафіксувала майбутню фортецю як "священну середину" нового міста. Пізніше А.Захаров звів на березі ріки будівлю Адміралтейства з баштою і шпилем, а О.Монферран - Ісаакієвський собор. Ці три вертикалі створили просторовий трикутник що і досі панує над широчинню ріки і в інтер'єрах міського середовища. Соціальні зміни виявились спорудженням Біржі (архт. Тома-де-Томон), доричні форми якої чітко зафіксували повздовжню вісь Неві у напрямку до Фінської затоки. Перемога над навалом Наполеона була увіковічена Олександрійською колоною, що зафіксувала інтер'єрний простір Дворцової площі і тим продовжила низку доміант міста.



1



2

Бразилія. Центральна еспланада.

Сучасне місто Бразилія, засноване у бразильській пустелі як знак відродження країни. Грандіозна еспланада наче вбирає пустелю у себе, люди губляться у її великому просторі. Але пустеля переривається штучним озером, на яке вказує велетенська вертикальна споруда урядового комплексу - домінуючий об'єкт міста (1). Свідченням озера є і басейн у підніжжя башти, який наче впускає зовнішню домінуючу в інтер'єр міста і композиційно поєднує її з архітектурною домінуючою (2).

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Що являє собою принцип "середовищного підходу"?

Які головні архітектурно-композиційні засоби побудови цілісності середовища?

За яких умов розрізнені враження складаються в естетичне ціле?

Що означає принцип ієрархії у композиції? Як архітектурна композиція залежить від соціальних та природних умов?

Враховуючи мистецьку складову архітектури, треба визначити критерії, що дозволяють відрізнити твір мистецтва від “не-мистецтва”. Найважливішими з них є: катарсис, очуднення, співпереживання і метафоричність.

КАТАРСИС (греч. katharsis - очищення) – моральне очищення через страждання - термін античної естетики, що означає один із сутнісних моментів естетичного впливу мистецтва на людину. **Піфагорійці** розробили теорію очищення душі від шкідливих пристрастей (гніву, прагнення, страху, ревності іщо) шляхом впливу на неї спеціально підбраною музикою. **Платон** не зв'язував катарсис з мистецтвами, розуміючи його як очищення душі від почуттєвих устремлінь, від усього тілесного, що затінює і спотворює красу ідей. Платонівське розуміння катарсису одержало подальший розвиток у **Плотіна**, а потім у патристиці і середньовічній естетиці. Естетичне осмислення катарсису було дано **Аристотелем**. У “Політиці” він писав, що під дією музики збуджується психіка слухачів, у ній виникають сильні афекти (жалості, страху, ентузіазму), у результаті чого слухачі “дістають певне очищення і полегшення, зв'язане з задоволенням...”. У “Поетиці” він показав катартичну дію трагедії.

В естетиці Відродження мало місце як етичне розуміння катарсису, так і гедоністичне (тобто зв'язане з почуттєвим задоволенням). У теоретиків **класицизму** переважав раціоналістичний підхід. Так, **П. Корнель** вважав, що трагедія, показуючи, як пристрасті приводять людей до нещастя, змушує розум людини прагнути до стримування. За **Лессінгом**, навпаки, катарсис зв'язаний з розбурханням пристрастей, що ведуть до підвищення соціальної активності людини. **Гете** розумів катарсис як процес відновлення за допомогою мистецтва зруйнованої гармонії духовного світу людини.

За **Л.С.Виготським**, впливаючи на психіку людини, твори мистецтва збуджують “протилежно спрямовані афекти”, що приводять “до вибуху, до розряду нервової енергії. У цьому перетворенні афектів, у їхньому самозгорянні, у вибуховій реакції, що приводить

до розряду тих емоцій, що зараз же були викликані, і полягає катарсис естетичної реакції”. Згідно з Л.С.Виготським, при катарсисі **форма долає матеріал**, тобто форма – це той ефект, який з'являється всупереч розвитку сюжету (матеріалу). Так, у Достоевського сюжет будується на посиленні темряви і напруженості. Та раптом, всупереч сюжету, виникає світло і чистота; у Карнакському храмі після “вмирання” у його темній середині, коли сюжет начебто завершено, знову з'являється світло води і блиск обеліска Ра. Відбувається видих полегшення.

Таким чином, поняття катарсису завжди пов'язане з поняттям **художнього конфлікту**, який, зіштовхуючи опозиції, вносить у той чи інший мірі драматичне напруження у сюжет.

В архітектурі ефект катарсису нерозривно зв'язаний із просторово-часовими категоріями. Катарсис виникає при подоланні перешкод; як стверджував Геракліт, - при переході від темряви до світла. Через “подолання”, розгорнуте у часі і просторі відбувається “наростання” вражень, що як би “спотикається” про поріг - у людини “стискують подих”, - і потім відбувається “видих, що очищує” - **фізіологічна основа “морального очищення”, називаного катарсисом.**

У результаті відбувається **миттєвий образний синтез, але він походить з послідовних вражень.**

О.Ф.Лосев трактує катарсис як художньо-образний процес “руйнування” і “відновлення” порушеної єдності. Його розуміли в античності як “целостность умно-просветленного самодовления” [27, с.741-747]. Ця тема “відсилає” до архетипу подолання “важкого шляху”, багаторазово обіграного в міфах. У процесі цього “шляху” міфопоетичний герой неодноразово зіштовхується з перешкодами-порогами; він переживає їхнє подолання як умирання і народження (“руйнування” і “відновлення”). Умирання тут розуміється як занурення в п'тьму-хаос, коли, за О.Ф.Лосевим, “розумна (цілісна) сутність віддається у владу п'тьми,... і саморуйнування” [27, с.747].

Долаючи вузкість-п'тьму, герой (світ) бореться з руйнівним хаосом і виходить

КРИТЕРИЙ ИСКУССТВА:
КАТАРСИС.
СОПЕРЕЖИВАНИЕ.
ОСТРАПЕНИЕ.
МЕТАФОРИЧНОСТЬ.



Кожний ритмічно з'єднаний фрагмент набуває якості композиції при наявності завершальної кульмінації - просторового розкриття на зовнішню домінуючу чи форму, що асоціюється з нею.

Як правило, такій кульмінації передують просторово-світловий антипод - затінений стиснутий простір, який потрібно "перебороти". Тобто кульмінація виникає при зіткненні зовнішніх і внутрішніх просторів, світла і тіні, при подоланні перешкод. Ці зіткнення і подолання - почуттєва основа архітектурного катарсису. Залежно від характеру подолання - плавного чи різкого, аритмічного - виникає ефект гармонічного "очищення", "аура" за Беняміном, або безкомпромісний трагедійний катарсис за Аристотелем. Почуття гармонії чи напруженості набувають соціально-метафоричного сенсу [5].



Плавні просторово-світлові переходи в архітектурі Афін часів Перікла змінилися напруженими ритмами в період Пелопоннеських воєн

переможцем. Боротьба динамічна і напружена, і просторово-світлова динаміка виражає семантику цієї боротьби. **У результаті боротьби відбувається “героїзація” людини, тобто прилучення її до певних сакральних (духовних) цінностей.**

Таким чином, катарсис завжди пропонує **вихід на нову - духовну - якість.**

Архітектурний катарсис виникає в реальному середовищі при завершальному зіткненні внутрішніх (темряви) і зовнішніх (світла) просторів. Це відчуття ґрунтується на тому, що глядач своїми органами чуття може сприйняти фізично. Отже перший рівень сприйняття - **п е р ц е п т и в н и й (почуттєвий).** У психофізіологічному плані це припускає на початку занурення в темряву, стиск подиху людини, а потім - можливість видихнути і вийти у світло.

Але для формування художнього образу треба вийти на другий - **концептуальний рівень (продукт розуму).** Тут реалізується концепція Геракліта про гармонію як єдність протилежностей. Ці протилежності - необхідна антитеза, без якої композиція втрачає сенс. **Вихід до зовнішніх просторів і світла є композиційним завершенням - архітектурним КАТАРСИСОМ.**

Характер подолання і вихід зовні може бути принципово різним: плавний, гармонійний в одних випадках і напружений - в інших. Так, різка зміна дистанції і світлових відносин - раптові появи перешкод поблизу, контрастні зміни темряви і світла створюють відчуття напруженості, невірноваженості, дисгармонії, екстазу. Це прийом характерний **для епох соціальних екзальтацій.** Він принципово аналогічний при виході до обеліска в Карнакському храмі, до кульмінаційної колони на форумі Траяна, до готичного храму. **У періоди соціального оптимізму** архітектура створила гармонічні переходи (афінський Акрополь епохи Перикла, Виховний будинок Ф.Брунеллеско, меморіал в Ульяновську).

Катарсис передбачає наявність двох протилежних засад: ефекту “страждання” і ефекту “очищення”. Та коли у світі (у відношенні до світу) панує гармонія і немає приводів до будь якого конфлікту? Для відтворення

безконфліктного, розумового, легкого світосприйняття австрійський мистецтвознавець Беньямін увів поняття “**аура**” (греч. ауґа – подув, віяння). Аура, за Беньяміном, - це та атмосфера, яку випромінює твір мистецтва [5, с.23-24].

ОЧУДНЕННЯ (рос. остранение, очуждение), очуждення - комплекс прийомів у мистецтві (гротеск, парадокс та ін.), цілеспрямовано використовуваний для того, щоб домогтися художнього ефекту, при якому зображуване явище з’являється не звичним, очевидним, знайомим, а новим, незнайомим, “чужим”. Поняття “ефекту очуждення” введено в естетику Б.Брехтом. За Брехтом, очуждення, викликавши в суб’єкта сприйняття “подиву і цікавості” новизною кута зору, народжує активну позицію стосовно дійсності, що сприймається очужденно. Очуждення - аналог терміну “остранение”, введеного на початку ХХ ст. Шкловським, Ейхенбаумом, Тиняновим та ін.). Очуждення споконвічно притаманне природі мистецтва, що завжди не тотожне життю. Сама умовність мистецтва дозволяє в іншому ракурсі глянути на предмет зображення, розкрити в зображуваній дійсності нові, незвичайні шари.

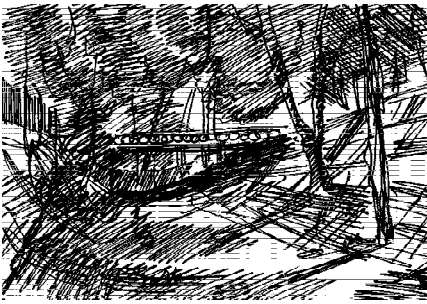
СПІВПЕРЕЖИВАННЯ – це відчуття того, що відчував автор, “роблячи” твір мистецтва; переживання того художнього конфлікту, на якому побудовано твір. Так, у архітектурній тектоніці грецького ордеру це буде переживанням того напруження, яке “переживає” доричний храм; важкої боротьби, яку ведуть доричні колона і антаблемент, або легкості, яку демонструє іонічна ордерна будова.

МЕТАФОРИЧНІСТЬ – можливість такого художнього світосприйняття, коли значення одного предмета переноситься на інший при усвідомленні (часто невизначеному) їх розходжень. Метафоричність властива різним видам мистецтва: літературі, кінематографу, образотворчим мистецтвам. В архітектурі метафора виявляє себе через просторово-часові суміщення кількох видових кадрів, ракурсів, зовнішніх і внутрішніх просторів.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Охарактеризуйте критерії мистецтва, наведіть приклади.

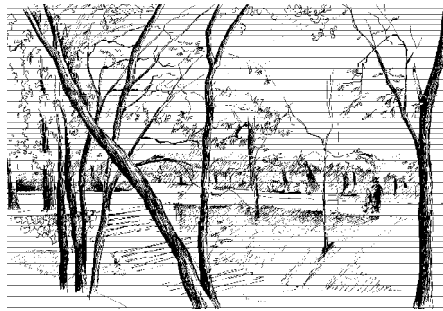
КАТАРСИС У ПРИРОДІ



Мы заблудились в этом свете,
Мы в подземельях темных. Мы
Один к другому, точно дети,
Прижались робко в безднах тьмы.

По мертвым рекам всплески весел;
Орфей родную тень зовет.
И кто-то нас друг к другу бросил,
И кто-то снова оторвет...

Бессильна скорбь. Беззвучны крики.
Рука горит еще в руке.
И влажный камень вдалеке
Лепечет имя Эвридики.
(М. Волошин)



Харків. Сад ім.
Т.Г.Шевченка. Контраст
зануреного в тінь
“підземелля” балки і
світлого виходу на
поверхню землі створює
емоційне напруження,
що набуває якостей
естетичного
переживання.

Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!
Дай мне вздохнуть, освежить мою грудь!

В темных провалах, где дышит гроза,
Вижу зеленые злые глаза.

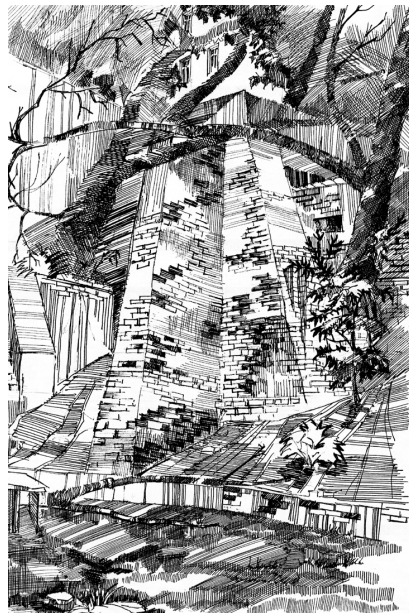
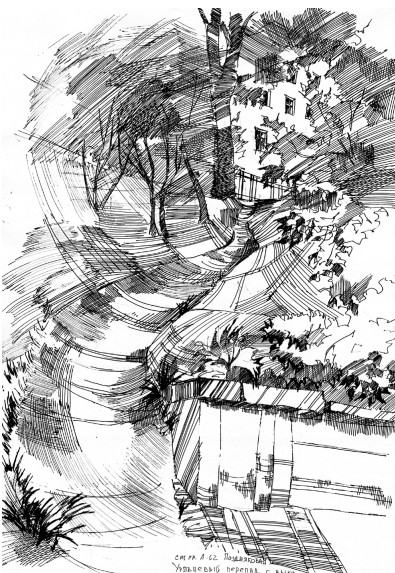
...
Знаю - в горах распевают рога,
Волей твоей зацветают луга.

Дай отдохнуть на уступе скалы!
Дай расколоть это зеркало мглы!

Чтобы лохматые тролли, визжа,
Вниз сорвались, как потоки дождя,

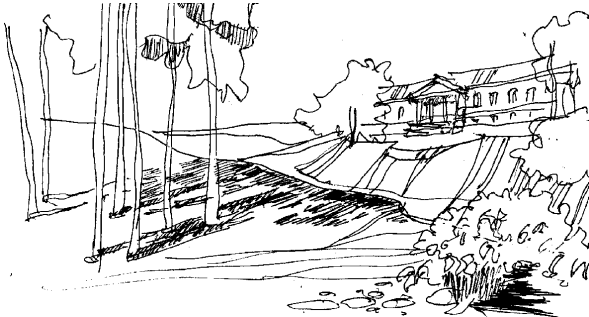
Чтоб над омытой душой в вышине
День золотой был всерадостен мне! (А.Блок)

Співставлення фрагментів середовища історичного центру Харкова (між вулицями Пушкінською та Мельниковою), хоч і не зв'язаних безпосередньо, викликає глибоке емоційне враження. Це враження забезпечується яскраво виявленою природною основою цього фрагменту Харкова. Стрімчасті схили рельєфу, старі дерева, забудова створюють характерний простір, де діють головні просторові антиподи: низ і верх, тінь і світло. Зтиснутий і занурений у тінь простір біля підпірної стіни і устрімлений у небо світлий купол стають у свідомості мешканця характерними вузлами, важливими для середовища даного фрагменту міста.



Харків, пров. Воробйова (рис.
студ. А-6.2. Н.Позднякової).

Ф.М.Достоевський “Злочин і покарання”



2



1

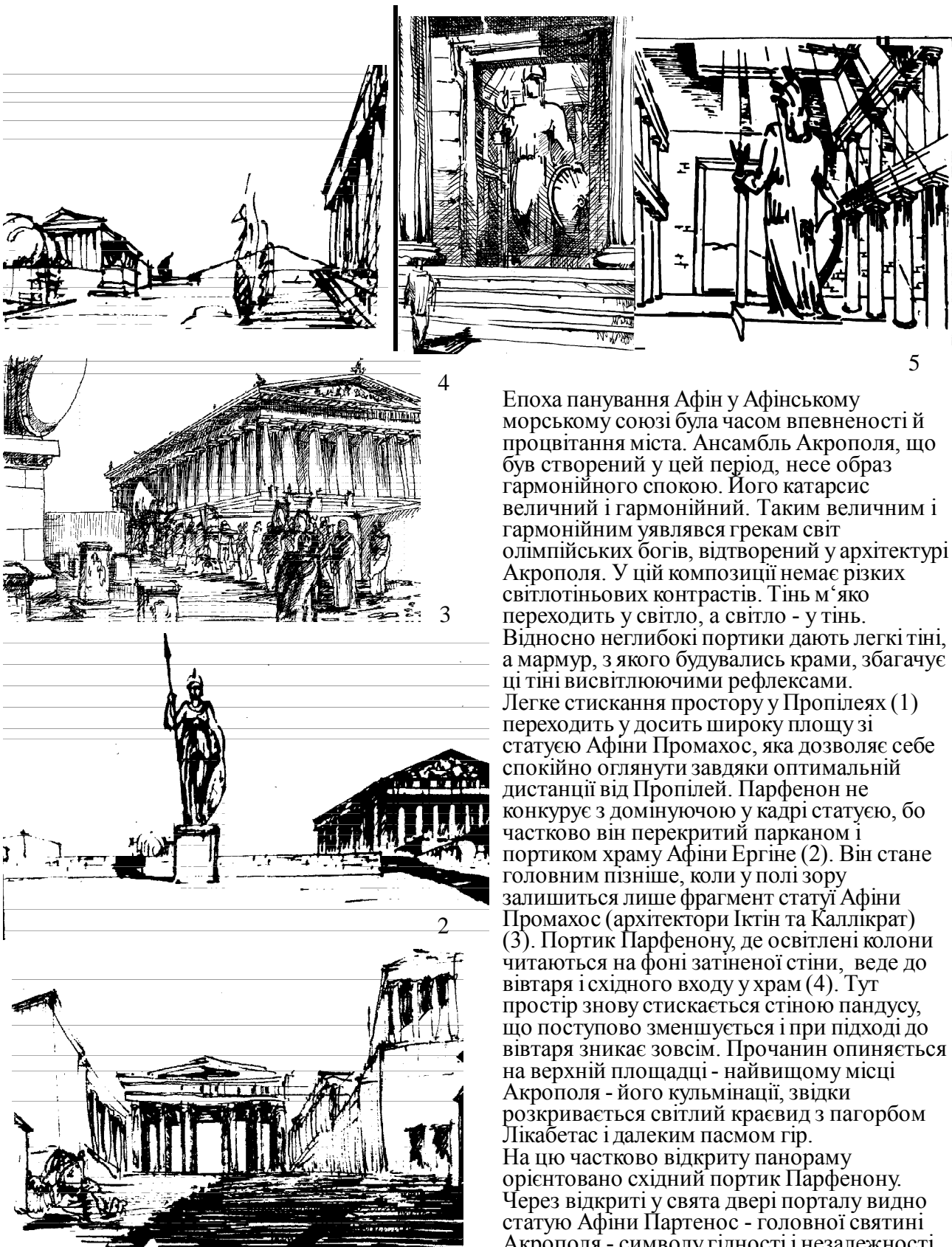
1. “А Свидригайлов между тем ровнехонько в полночь переходил через – ков мост... Он шагал по бесконечному – ому проспекту уже очень долго, почти полчаса, не раз обрываясь в темноте на деревянной мостовой... Тут где-то, уже в конце проспекта он заметил... одну гостиницу... Это было длинное деревянное почерневшее здание, в котором, несмотря на поздний час, еще светились огни... Оборванец... повел его в отдаленный номер, душный и тесный, где-то в самом конце коридора, в углу, под лестницей. ... Это была клетушка до того маленькая, что даже почти не под рост Свидригайлову, в одно окно; постель очень грязная, простой крашеный стол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы сколоченных из досок... Одна часть стены и потолок была срезана накось... В комнате было душно, свечка горела тускло, на дворе шумел ветер, где-то в углу скребла мышь...”



3

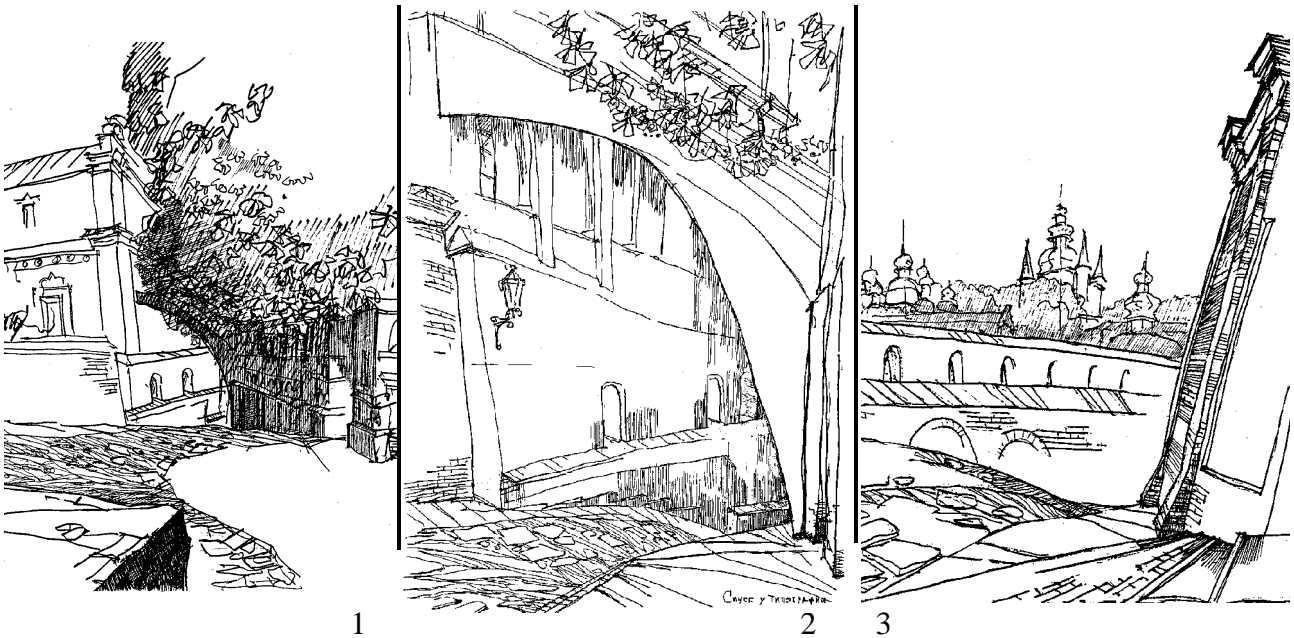
2. “Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли завывавший под окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то упорную фантастическую наклонность и желание – но ему все стали представляться цветы. Ему вообразился прелестный пейзаж; светлый, теплый, почти жаркий день, праздничный день, троицын день. Богатый, роскошный деревенский коттедж... весь обсаженный душистыми клумбами цветов... крыльцо, увитое вьющимися растениями,... светлая, прохладная лестница...”

3. “Он особенно заметил... букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом... окна были открыты, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб. Этот гроб был обит белым гроденаплем и обшит белым густым рюшем... Вся в цветах, лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками... Свидригайлов знал эту девочку.”



Афіни. Акрополь.
Рисунки О.В.Вдовицької за дослідженням
В.Л.Антонова

Епоха панування Афіні у Афініському морському союзі була часом впевненості й процвітання міста. Ансамбль Акрополя, що був створений у цей період, несе образ гармонійного спокою. Його катарсис величний і гармонійний. Таким величним і гармонійним уявлявся грекам світ олімпійських богів, відтворений у архітектурі Акрополя. У цій композиції немає різких світлотіньових контрастів. Тінь м'яко переходить у світло, а світло - у тінь. Відносно неглибокі портики дають легкі тіні, а мрамор, з якого будувались крами, збагачує ці тіні висвітлюючими рефlekсами. Легке стискання простору у Пропілеях (1) переходить у досить широку площу зі статуєю Афіни Промакос, яка дозволяє себе спокійно оглянути завдяки оптимальній дистанції від Пропілей. Парфенон не конкурує з домінуючою у кадрі статуєю, бо частково він перекритий парканом і портиком храму Афіни Ергіне (2). Він стане головним пізніше, коли у полі зору залишиться лише фрагмент статуї Афіни Промакос (архітектори Іктін та Каллікрат) (3). Портик Парфенону, де освітлені колони читаються на фоні затіненої стіни, веде до вівтаря і східного входу у храм (4). Тут простір знову стискається стіною пандусу, що поступово зменшується і при підході до вівтаря зникає зовсім. Прочанин опиняється на верхній площадці - найвищому місці Акрополя - його кульмінації, звідки розкривається світлий краєвид з пагорбом Лікабетас і далеким пасмом гір. На цю частково відкриту панораму орієнтовано східний портик Парфенону. Через відкриті у свята двері порталу видно статую Афіни Партенос - головної святині Акрополя - символу гідності і незалежності Афіні (скульптор Фідій). На тлі затіненого інтер'єра храму ця скульптура з'являється осяяною сонячним промінням, у блиску шат з золота та слонової кістки.



1

2

3

Київ. Києво-Печерська лавра. Хід до “Нижньої лаври”.

Спуск з верхньої площадки лаври (від Успенського собору) униз починається з занурення у тінь від старих каштанів і підпірної стіни (1). Враження від спуску посилюють аркбутани, що разом з підпірною стіною “стискають” простір і обмежують його зверху, відрізаючи небо (2). Контрастом цьому стисканню служить широке розкриття панорами “Нижньої лаври” з сяючими золотом куполами на тлі світлого неба. Ця кульмінаційна панорама відкривається несподівано, за поворотом підпірної стіни, маса і тінь якої стають вагомим контрастом фінальному світлу (3).

Рисунки С.О.Шубович

Львів. Комплекс Успенської церкви.

Маленький внутрішній дворик церкви зустрічає людину і огортає її тінню. Від “зовнішнього світу” дворик відрізає могутній затінений пілон - нижня частина башти Корякта. Цю башту глядач вже бачив раніше, ще здалеку, як орієнтир, і тепер зустрічається з нею - вже безпосередньо. Цей скульптурний пілон є своєрідним шарніром, що “завертає” паломника до дворика. Тінь і вузькість охоплюють людину і сприймаються метафорою “низу” (1). З дворика через склепінчасту галерею можна потрапити у середину церкви, а з неї - знову у дворик, тінь якого треба “подолати”.

Та на виході, глянувши угору, людина бачить спрямовану у небо, сяючу у сонячних променях ту ж башту Корякта. Різкий ракурс робить кадр особливо напруженим. Глядач, подолавши похмурість землі, наче злітає слідом за динамічною баштою у світле небо (2).

Таким чином, катарсис у цьому ансамблі пов'язаний з темою вистраданого подолання темряви через прорив до світла.

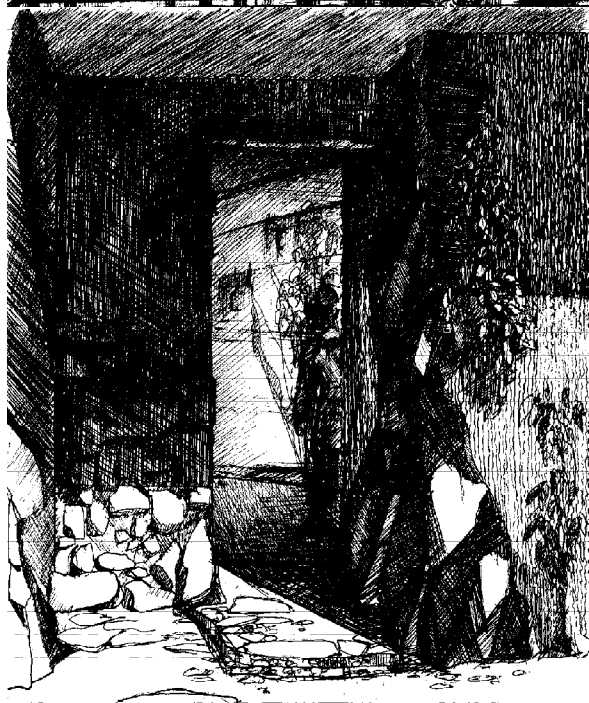


1



2

Рисунки А.Г.Штейнер



ПРОЕКТ ДОМИКА В ЛАНДШАФТЕ



Проект студ. Л.Кузнецової
(фрагмент),
керівник проф. С.О.Шубович

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Наведіть приклади катарсису в творах мистецтва і архітектури.

Лекція 5. ЕСТЕТИЧНЕ ПОНЯТТЯ ДОМІНАНТИ. “ГОЛОВНЕ” У АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Головне в архітектурній композиції не є абсолютним поняттям. Воно набуває значення такого по-перше, при наявності в даній формі **головуючих соціальних функцій**, і по-друге, при такому відношенні до людини, при якому вона займає **чільне положення у видовому кадрі**. Для цього головна форма повинна постати перед людиною в даному видовому кадрі з оптимальної просторової дистанції (щоб **виглядати крупно і велично**, сприйматися цілком, нічим не заслонятися), сприйматися не окремою стороною, а як тривимірна скульптура, **знаходитися в центрі ваги ландшафту даної картини** і служити

головною **візуальною метою** – завершенням даної видової картини.

ГОЛОВНЕ – головна форма (об’ємна чи просторова) – **ДОМІНАНТА** - відрізняється:

- 1 – соціальною значущістю;
- 2 – статичністю;
- 3 – нерозчленованістю форм;
- 4 – вона є завершенням видових перспектив і панорам із зовнішніх і внутрішніх шляхів руху (візуальним фокусом);
- 5 – являючи собою візуальний фокус, домінанта поєднує (стикує на собі) основні зовнішні й внутрішні простори.

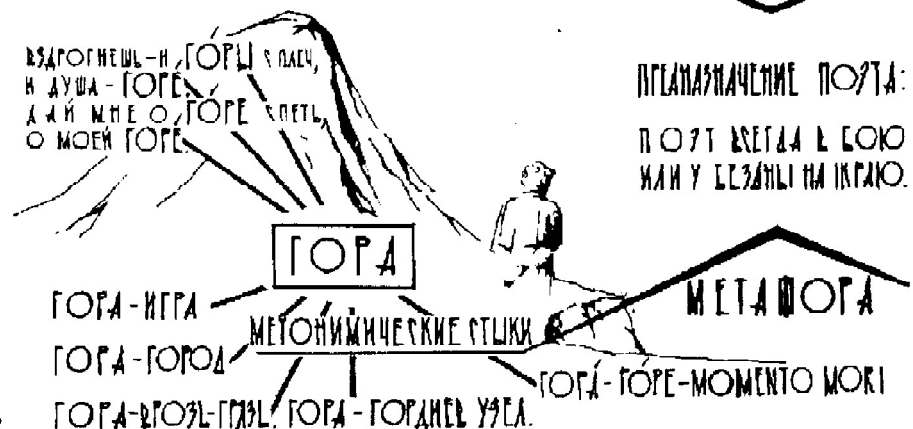
Архітектурна домінанта може бути як об’ємною, так і просторовою.



І.Босх “КОРАБЕЛЬ ДУРНІВ”

Домінанта-посередник у картині Босха має поліцентричну структуру. У картині зіштовхуються антитези, типові для середньовіччя: світлий ідеал - макрокосм і темний земний світ. Погляд, що охоплює картину в цілому, фіксує цей контраст. Але два антиподи проникають друг у друга: темна куща привнесена в небо, а світлий стіл як небесний рефлекс опущений у темну земну юдолю. Їх зв’язує стовбур дерева, що підняв угору символічну сову. На другому рівні - при детальному огляді - виявляється кожна частина “посередника”. Від дошки відокремлюються світлі фігури, а в темній куші проглядаються відблиски. Між групою людей і небом причаїлася фігура блазня, - за М. Бахтіним, найбільш яскравого середньовічного медіатора.

5.1. ДОМІНАНТА ЯК ОБ’ЄДНУЮЧА ФОРМА У ТВОРАХ МИСТЕЦТВА



М.Цветаєва “ПОЕМА ГОРИ”.

М. Цветаева стикуює частини сюжету на об’єднуючому слові ГОРА по фонетичній подібності. При цьому стикуються і різні почуття, зв’язані з кожним словом, і метафоричне значення ГОРИ - символу фатальної долі поета.

З досліджень В.Л. Антонова

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Що означає поняття «головного» в архітектурній композиції?

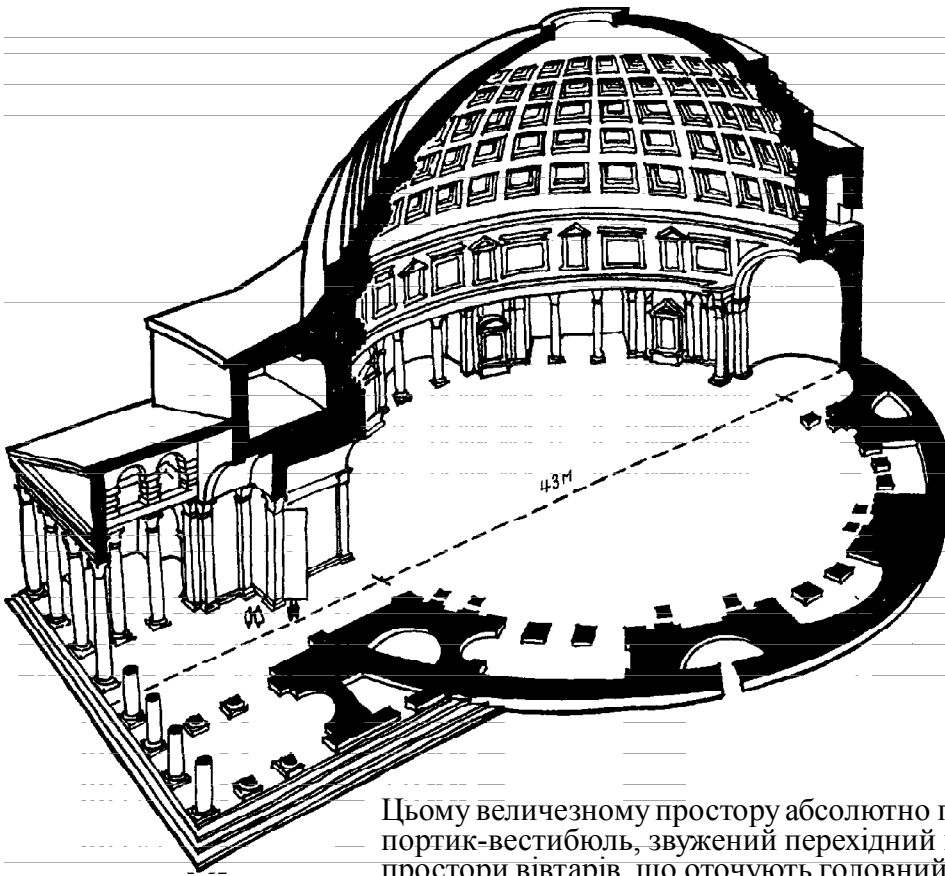
Які ознаки має «головне» (домінанта)?

Що таке «візуальна мета»?

Дайте аналіз домінуючої форми в наведеній картині І.Босха і поемі Гори М. Цветаєвої

Лекція 6. АРХІТЕКТУРНІ ДОМІНАНТИ.

6.1. ПРИКЛАДИ АРХІТЕКТУРИХ ДОМІНАНТ



Рим. Пантеон. 118-125 рр. Архіт. Аполлодор Дамаський.

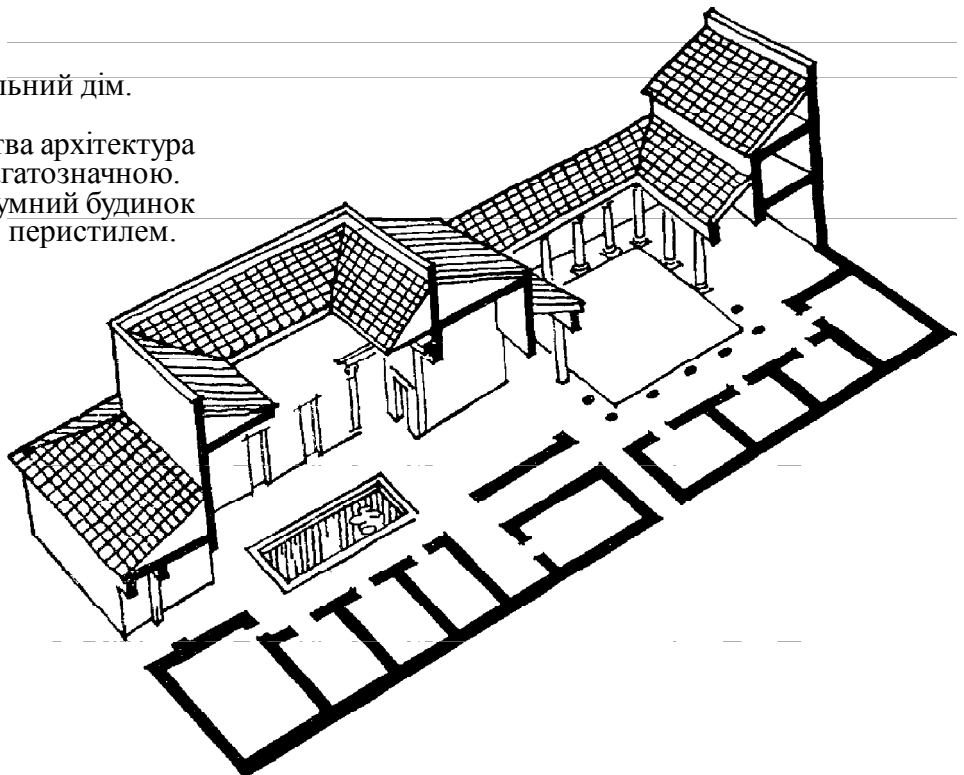
Головним у Пантеоні є величний простір під куполом. Це підкреслює і сонячне проміння, що летить у його середину з верхнього отвору. Сонячне проміння є тим посередником, що поєднує зовнішній і внутрішній простори у ціле, і через це переводить утилітарний простір у художній.

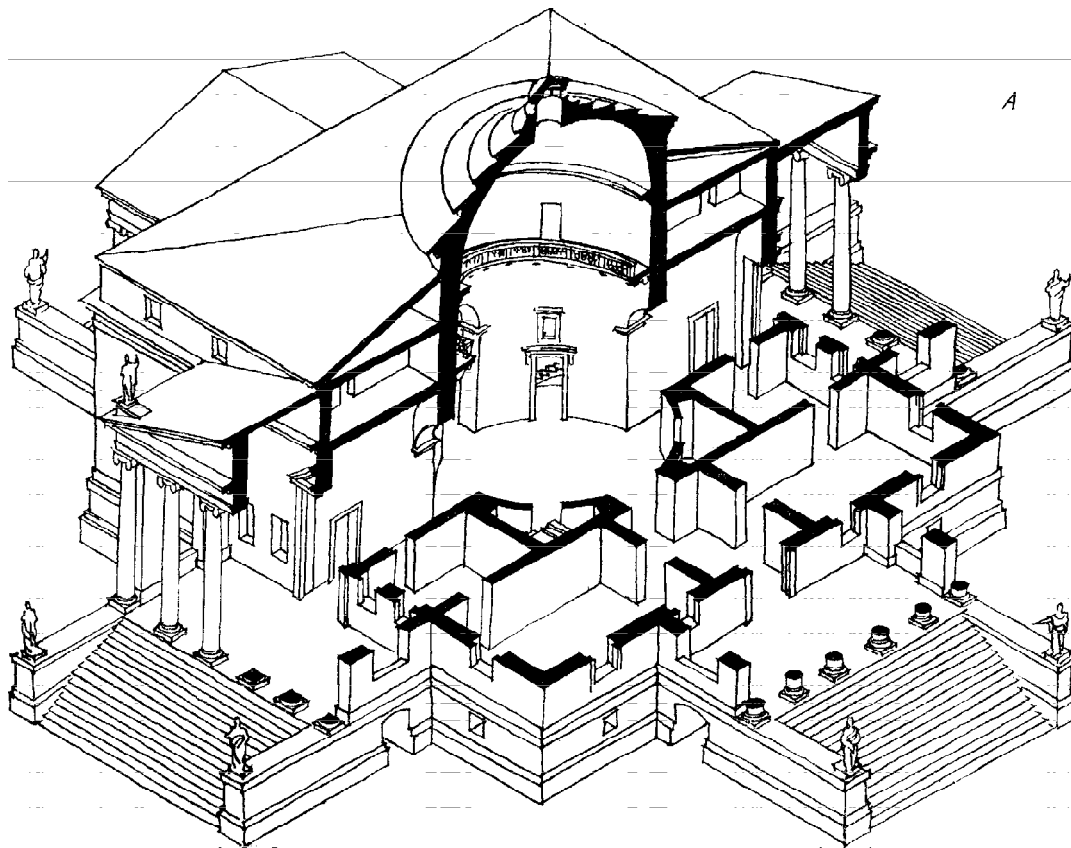
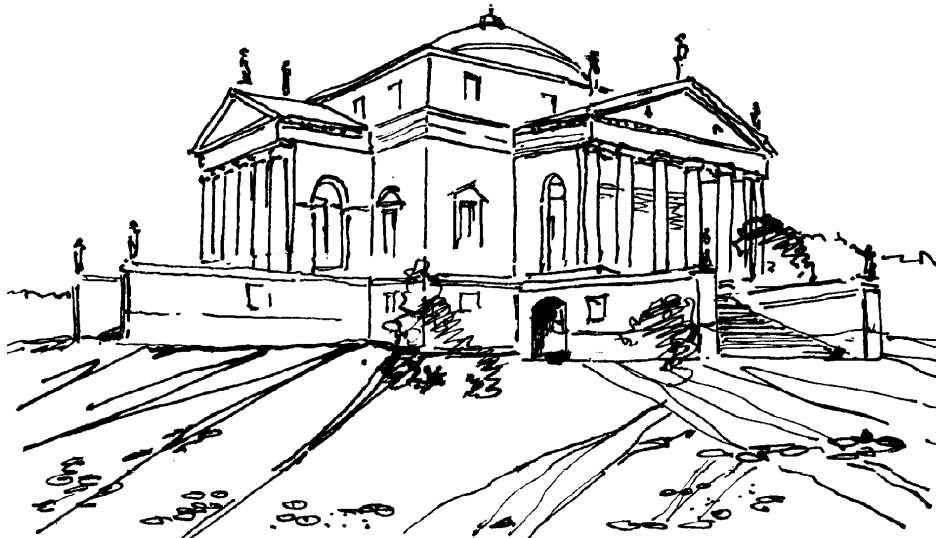
Цьому величезному простору абсолютно підпорядковані усі інші: портик-вестибюль, звужений перехідний простір, та маленькі простори вівтарів, що оточують головний зал. Усі ці приміщення орієнтовані на підкупольний простір, значно менші за нього і обкутані тінню.

Величний купол Пантеону домінує і зовні завдяки крупній формі, що замикає шляхи руху і соціальній ролі головного храму імперії.

Рим. Атріумно-перистильний дім.

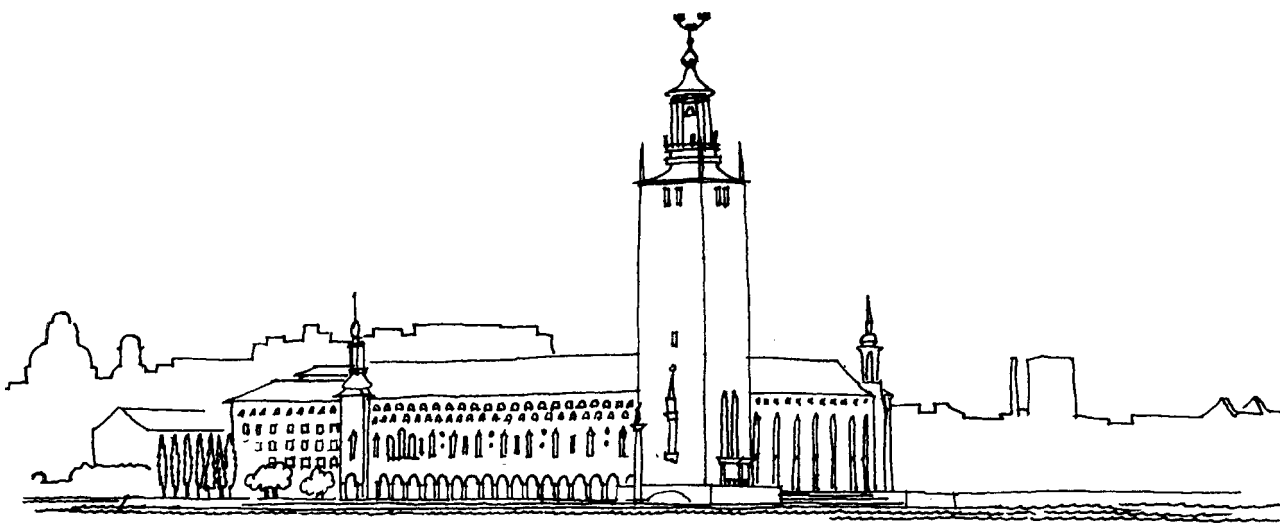
З розвитком суспільства архітектура стає більш складною і багатозначною. Етрусько-римський атріумний будинок доповнюється грецьким перистилем. Житло тепер має два центри - два головних простори, розподілених функціонально: атріум - переважно господарча частина, перистиль - простір для відпочинку. Це найкрупніші вузли житла. Вони сприймають сонячне світло і через нього об'єднуються зі світом. Навколо них згруповані затінені периферійні кімнати та господарчі приміщення.





Віченца. Вілла Ротонда, з 1551 р. Архит. А.Палладіо.

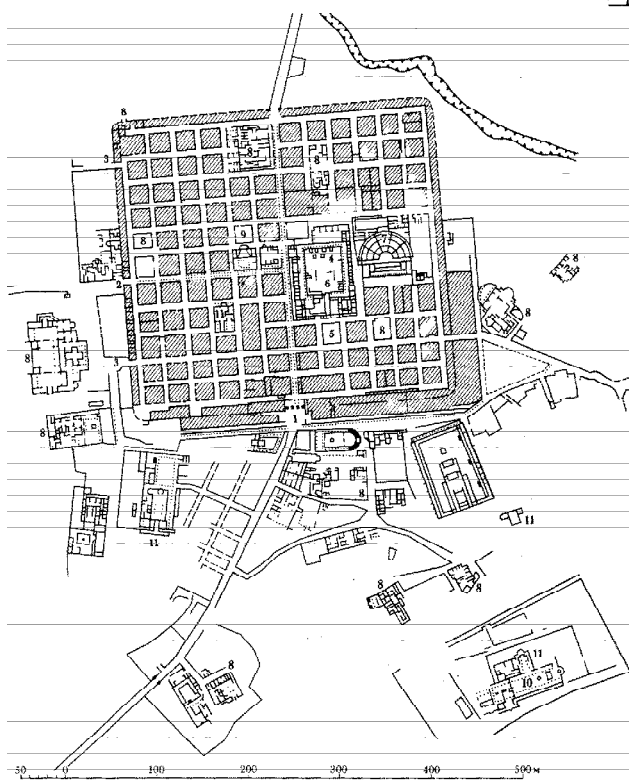
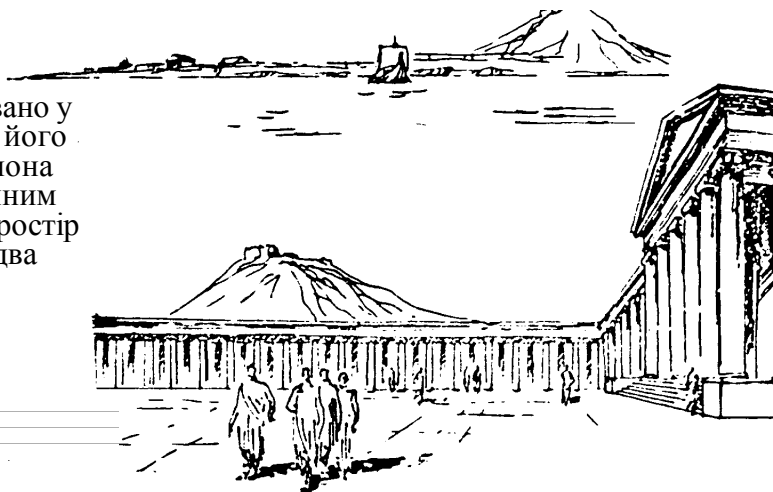
Вілла, збудована як завершення пагорба, домінує над долиною. Її композиція відповідає цій ролі бо вілла має крупні лаконічні форми (кубовидий об'єм з куполом, симетричні портики і ганки) і звідусіль є завершенням панорам. У соціальному плані вілла теж домінує, бо належить крупному магнатові, володарю місцевості. Вона наче ставить могутню крапку у композиції всього навколишнього середовища, "стягуючи" до себе увесь видимий простір. Зовнішній композиції відповідає внутрішня. Відносно дрібні інтер'єрні простори вілли (поділені на три поверхи) підкорені крупному підкупольному простору, що пронизує будівлю наскрізь. Великий купол, моделюючи небо, завершує композицію і є об'єднуючою формою зовні і в інтер'єрі. Він виступає медіатором (посередником), що архітектурно "переводить" внутрішній простір вілли у зовнішній простір світу.



Стокгольм. Ратуша. 1911-1923 рр. Архіт. Р.Естберг.

Будівля належить до романтичного архітектурного напрямку. Головна частина ратуши - вежа - співвідноситься з оточуючим ландшафтом - великим водним простором. Ця вежа домінує у зовнішній панорамі міста і визначає його центр здалеку. Через це вона значно крупніша за подрібнений горизонтальний корпус, який співвідноситься з міською площею.

Мілет, грецьке місто у Іонії. Перебудовано у період раннього елінізму. Головним у його композиції є гора зі святилищем Аполлона Дельфінія на її південному схилі. Крупним формам гори відповідає внутрішній простір головної торгової площі. Тим самим два головні вузли поєднуються у єдиний домінуючий образ.



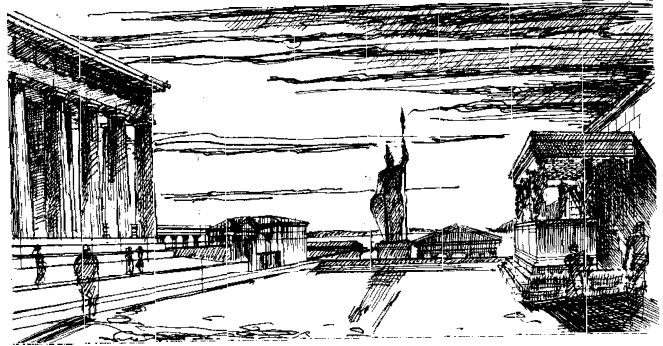
Тімгад, римське місто у Північній Африці. 100 р. н.е.

Місто побудоване як соціально домінуюче в оточуючому середовищі, яке завоювали римські легіони. Його панівний статус підкреслено регулярною, цілісною побудовою структури і досить крупними просторами головної площі і театру. Всі оточуючі комплекси значно дрібніші, їх розміщення досить вільне. Кожний периферійний комплекс композиційно підпорядкований чітко організованій структурі міста.

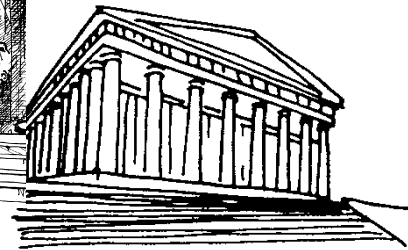
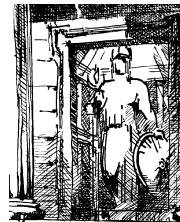
6.2. ДОМІНУЮЧІ ФОРМИ У КОМПОЗИЦІЇ АФІН



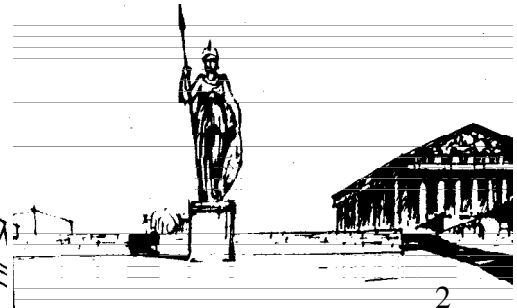
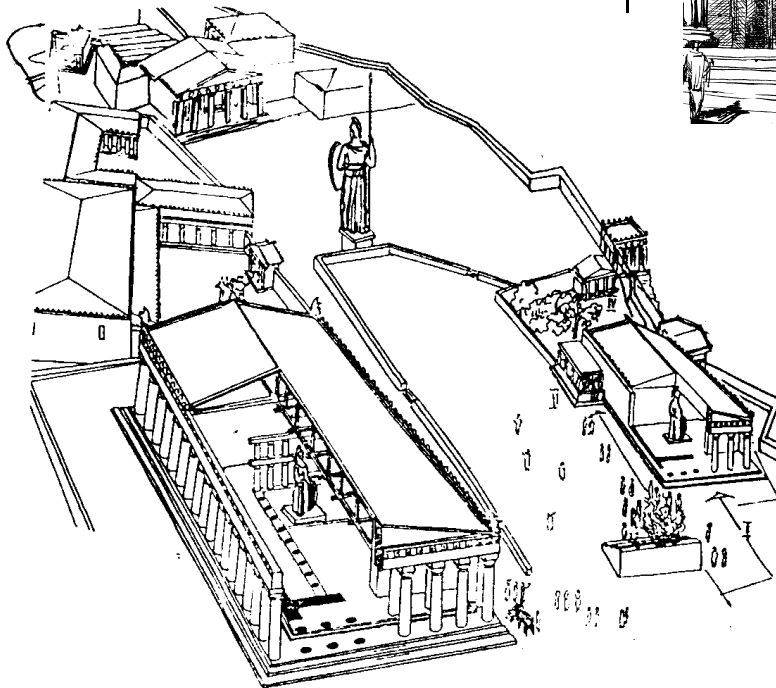
Зовнішні панорами з домінуванням великого простору, який завершено акропольською скелею зі статуєю Афіни Промакос.



4



3

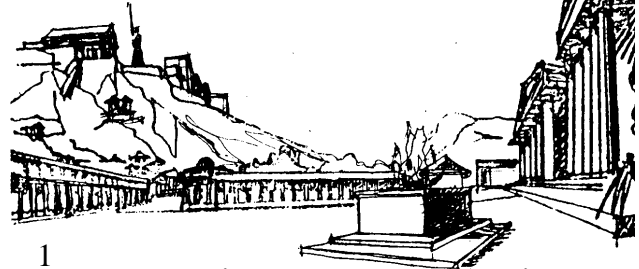


2

Домінуючими формами у Афіньському регіоні виступали пагорби миса Суній, скеля Елевсина і скеля Афіньського Акрополя, які здіймались над простором моря. Ці ландшафтні домінанти доповнювались архітектурними формами.

Внутрішня композиція Акрополя:

- 1 - вид з агори на домінуючий Акрополь;
- 2 - домінуюча роль Пропілей;
- 3 - статуя Афіни Промакос;
- 4 - Парфенон і інтер'єрна статуя Афіни Парфенос;
- 5 - Фінальна панорама з домінуючим простором моря і статуєю Афіни Промакос.



1

Парфенон і статуя Афіни Промакос є найкрупнішими у композиції Акрополя. Вони домінують у його просторі. У зовнішніх панорамах їх доповнює скеля, з якою ці об'єкти становлять єдине ціле. Таким чином вони спроможні домінувати як у інтер'єрі, так і на рівні регіону і стикувати на собі ці різні простори.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Наведіть приклади архітектурних домініант.
Обґрунтуйте їхні домінуючі якості.

Що таке «фокусування»?

Лекція 7. НАУКОВІ ПОЛОЖЕННЯ ПРО ПОНЯТТЯ ДОМІНАНТИ

Поняття домінанти – одне з основних у теорії пізнання, психофізіології і психології, структурній лінгвістиці, теорії інформації, мистецтвознавстві і т.д. Воно позначає не просто акценти серед нейтрального тла, а несе більш ємкий зміст. Домінанти – це посередники між протилежними інстанціями (в архітектурі, наприклад, - між зовнішніми і внутрішніми просторами, різними швидкостями пересування, світлом і тінню й ін.). К. Маркс відзначав генетичні корені посередника, як необхідної інстанції у відносинах людини зі світом. Нейрофізіологія (за В. Глезером) відзначає, що посередники дозволяють відновити картину цілого по окремих акцентах. Антрополог К. Леві-Строс назвав цей процес “медіацією”. Посередник-медіатор збирає протилежності в цілісну систему. К. Леві-Строс визначає медіацію як універсальний засіб взаємозв’язку різних ієрархічних рівнів будь-якої структури. Це об’єднання відбувається в такий спосіб:

“Два члени, перехід між якими здається неможливим, поєднуються при наявності одного – проміжного. У такий спосіб одержують медіативну структуру... кожен член якої породжує наступний через опозицію і кореляцію”.

“Ритми временных последовательных раздражителей объединяются вокруг выделяющихся раздражителей, т.е. акцентов” (Б.М. Теплов).

“На основе взаимодействия... предметов внешнего мира... между отдельными зрительными ощущениями возникает взаимодействие, протекающее по типу замыкания внешних связей... между отдельными зрительными ощущениями от различных точек замыкается временная связь,

воссоздающая пространственное расположение данных точек” (Б. Ананьев, Б. Ломов).

“В любых сообщениях имеются определенные сигналы, которые позволяют постигнуть информацию путем ее укрупнения, концентрации на доминирующих сигналах” (А. Моль).

“Искусство в основе своих задач имеет стремление воздействовать на психику человека через зрительное восприятие человеком объектов искусства... Для того чтобы избежать утомления нашего глаза и тем не понижать модуса воздействия на нас, с другой стороны – для придания получаемому впечатлению, а, следовательно, и воздействию от этого объекта, определенной возбудимости, - необходимо эти объекты, эти явления организовать в четко воспринимаемую систему, придавая ей то или иное формальное качество” (М. Докучаев).

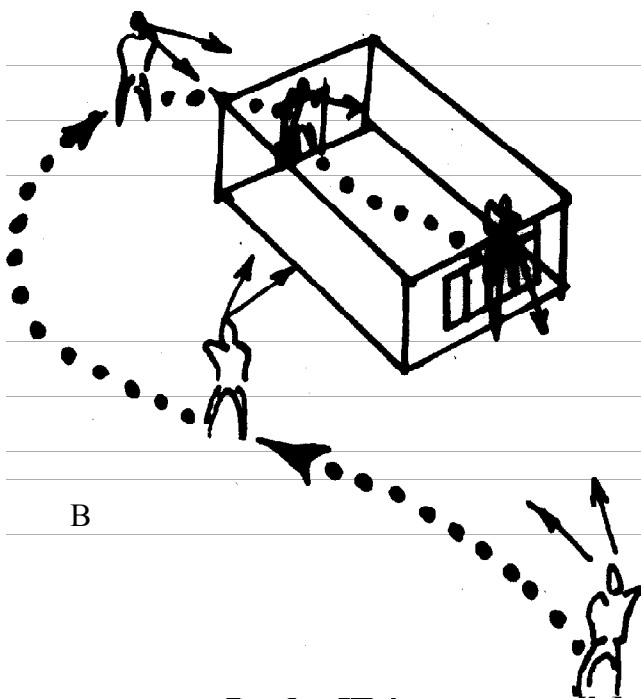
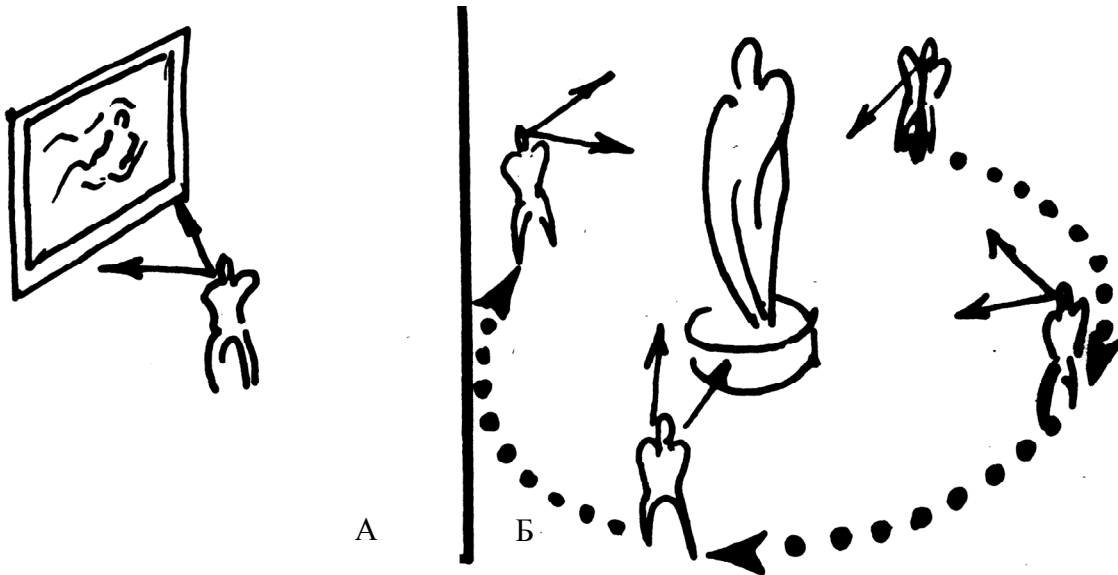
“Медиативный принцип издавна реализовался и в архитектурной среде. Идея связующей вертикальной оси прошла от Капитолийского “мундуса” до современной архитектуры”. “Архитектурные посредники имеют материальную основу. Они закрепляют реальный стык – социально важный, функционально насыщенный, доминирующий в ландшафте, визуально активный... Архитектурные посредники усложняются и превращаются в многофокусные структуры при увеличении масштаба среды”. “При изменении социальных условий происходит перекомпоновка композиционных систем: взаимозменяются доминанты, пути движения и визуальные системы” (В.Л. Антонов).

ЗАВДАННЯ № 2

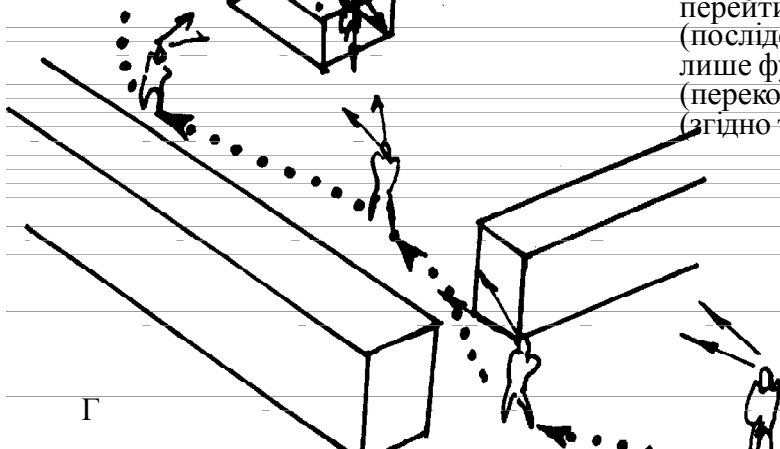
*Розкрити сутність композиційної домінанти: залежність від точки зору людини, її перебування і прямування в просторі.
Проаналізувати дві послідовні перспективи Акрополя з метою виявлення домінуючої форми (просторової, об’ємної).
1. Відповісти на питання:*

*А - Що є домінуючим у даному кадрі. Чому?
Б - Що є другорядним (фоном).
В - Що обумовлює дистанцію до домінанти.
2. Дати модельну схему.
3. Показати домінанту як стик зовнішніх і внутрішніх просторів.
Завдання виконується разом із курсом
“Історія соціального розвитку, мистецтва, архітектури та містобудування”*

ПРИНЦИПИ СПРИЙНЯТТЯ: “ТЕОРІЯ ФОРМИ” - “ТЕОРІЯ РОЗГОРТКИ”



Твір станкового живопису обдивляється “одним поглядом” зі стаціонарної позиції (А). Скульптура обдивляється у процесі руху з різних сторін (Б). Сприйняття однокімнатного будинку зберігає властивість огляду скульптури (при огляді в процесі руху з різних сторін). До цього додається нова якість: рух продовжується усередині будинку, починаючи від входу в кімнату до підходу до вікна, і там обдивляється і сама кімната, і видимий у вікно навколишній світ (В). Велика будівля, або містобудівний ансамбль створює структуру внутрішніх і зовнішніх просторів, що сприймаються за тим же принципом розгортки сюжету (Г).



“Розгортка” архітектурного сюжету дає змогу перейти від принципу диспозиції (послідовного набору кадрів, обумовленого лише функцією) до принципу композиції (перекомпоновці кадрів у естетичних цілях) (згідно теорії Л.С.Виготського).

За матеріалами дослідження
В.Л.Антонова

Композиція (komposito) – це взаємозв'язок частин у цілому. Архітектурна композиція, на відміну від композиції в інших видах мистецтв, є цілісністю двоякого роду: цілісністю реального матеріального середовища, де об'єднуються різні види діяльності, і естетичною цілісністю. У обох випадках архітектурна композиція не можлива без участі в ній людини.

1. Будь-яка діяльність зв'язана із переміщеннями людини з однієї частини довкілля в іншу (без цього діяльність неможлива).

2. Естетичне об'єднання реалізується тільки в нашій свідомості; поза нашою свідомістю ця єдність необов'язкова.

Архітектурна композиція виявляє естетичну цілісність **тільки** будучи сприйнятою людиною і почуттєво усвідомленою як ціле.

Так, будиночок у проекті, що розробляється, зв'язаний з галявиною і деревом. Його частини – вхід, вікно тощо повинні відповідати розташуванню дерева,

розміру, освітленню, динаміці галявини. Будиночок, галявина, дерево - це частини середовища. З'єднання усіх частин у ціле повинно бути гармонічним.

Гармонія (harmonia) – зв'язок, стрункість, домірність частин і цілого.

У ГАРМОНІЇ ОДЕРЖУЄ ЗОВНІШНЄ ВИЯВЛЕННЯ ВНУТРІШНЯ УПОРЯДКОВАНІСТЬ БУТТЯ.

Просторова структура, яка найкраще відповідає діяльності, що там відбувається виявляє **внутрішню сутність** архітектури. Її формують також способи провадження робіт і застосовані матеріали, за допомогою яких створюється ця просторова структура. Сюди входить і внутрішня сутність людини, його вимоги до просторової структури як до середовища діяльності, його соціальні настанови, природа його сприйняття й оцінок.

При відповідності внутрішньої сутності і зовнішньої архітектурної форми виникає архітектурна гармонія.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Поясніть відмінність сприйняття твору живопису, скульптури і архітектури.

Поясніть термін «розгортка сюжету».

Що означають поняття «диспозиція» і «композиція» відносно архітектурного твору?

Дайте визначення поняттю «гармонія»

ЗАВДАННЯ №3

Мета: пізнати природу архітектурної композиції з точки зору людини, що сприймає її в конкретних ландшафтних умовах.

Задачі:

а) відобразити функціональні і ландшафтні умови, у яких перебуває людина в архітектурному середовищі;

б) показати своє розуміння універсальних критеріїв мистецтва на прикладі конкретних творів літератури, живопису, кіномистецтва й ін.;

в) показати своє розуміння універсальних критеріїв мистецтва в специфічних умовах формування архітектурної композиції: при прямуванні людини в ландшафті до вузлів функціонального притягіння.

Вимоги:

1. Вправи виконуються в альбомі у вигляді малюнків з реальних позицій і перспективи з «пташиного польоту».

2. На малюнках потрібно показати людину, напрямок її руху і лінію горизонту.

3. У кожній вправі потрібно показати поєднання зовнішніх і внутрішніх просторів.

4. У вправі 2 і 4 потрібно зіставити 2 малюнки – момент максимального просторового стиску і затемнення з моментом просторового розкриття.

5. Малюнки виконуються фломастером, рапідомграфом чи пером з високим рівнем прорисовування.

6. До графічних зображень даються анотаційні пояснення.

Вправа №1

Катарсис у природі та міфі.

Вправа №2

Катарсис у мистецтві й архітектурі.

Завдання виконується разом з курсом “Архітектурне проектування” та “Формування художнього образу” (Див. МУ до вивчення курсу “Архітектурне проектування”, частина І, для І курсу;

МУ до вивчення курсу “Формування художнього образу” для І курсу)

Лекція 9. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ЦИКЛІЧНОСТІ

Цикл (коло) відомий композиційний засіб надати цілісність будь якому твору. Він стосується композиційної форми і означає замикання сюжетної низки на певному композиційному вузлі. Це може бути словесний образ у літературі, кадр у фільмі, або у архітектурі. Так, у фільмі А.Тарковського “Дзеркало” ключовий фрагмент фільму починається і закінчується практично тим же кадром - лицем героїні, тоді як у проміжку між цими зображеннями йдуть кадри, де проходить її життя - від молодості до старості.

Міфи і рання філософія трактують коло як образ цілісного світу, неба, гармонії. Тому круглими (циліндричними) були грецькі храми, присвячені Гестії - богині космічного вогня. У Китаї храми Неба теж мали круглу форми. Коло як філософсько-міфологічний принцип лежить у основі побудови композиції античних Афін та регіону Аттики (див. “Методичні вказівки до вивчення курсу “Формування художнього образу” для І курсу”).

Циклічне кругообертання в міфоритуальній культурі - це перехід з космосу в хаос і, потім, -

знову побудова з хаосу нового космосу. Тому часто в мистецтві коло використовується як символ загальної гармонії. Звідси походить і магічне коло, начертане на підлозі церкви гоголівським Хомою Брутом, і “Трійця”, і мадонни Леонардо, і вихрове крутіння музичних тем Шостої симфонії П.І.Чайковського, і світлове коло у фільмі І.Бергмана “Мовчання”.

За Гераклітом, світ періодично гине у світовій пожежі і знову відроджується. Цей аспект прямо зв'язаний з ідеєю катарсису, що в архітектурній мові виражається за рахунок **подолання пільми і виходу до світла.**

Пізніше з'явилась протилежна тема - замкненого кола, звідкіля не може вирватись герой. Але композиційна форма залилась. Вона стала основою, наприклад, у знаменитій Шостій симфонії П.І.Чайковського. Цей твір починається темою первісного Хаосу, в якому згодом народжується життя як особистісне начало. Фінал симфонії приводить особистість знову до хаосу, але цей хаос вже не життєдайний, як на початку. Це механічний вбиваючий хаос, в якому особистості вже немає місця.

9.1. ПРОСТОРОВО-ЧАСОВА СТРУКТУРА У ПРОЕКТІ “БУДИНОЧОК У ЛАНДШАФТІ”. КОМПОЗИЦІЙНА ЦИКЛІЧНІСТЬ. ПРИНЦИП “ЕСТАФЕТИ”

У проекті “Будиночок у ландшафті”, **композиція будується за участю двох просторів: зовнішнього - галявини і внутрішнього - будиночка. Композиція, як цілісність, можлива лише за умови, коли обидва простори орієнтовані на ту саму домінуючу форму:** дерево, пагорб тощо. Але в сприйнятті людини, що проходить у часі, це дерево (пагорб), що відкривається послідовно: ззовні - з галявини і зсередини - з кімнати, буде сприйматися по-різному. На сприйнятті відіб'ється весь шлях, уся гама вражень: подолання і кульмінаційне розкриття, характер пульсації просторів, чергування акцентів і тла, контрасти першого і дальнього планів, масштабне співвідношення людини з галявиною і простором кімнати.

Тут починає діяти прийнятий у мистецтві

принцип циклічності. Цей принцип полягає у формуванні низки вражень, побудованих у вигляді циклу, замкнутого на одній формі. При реалізації циклу, синтез подолань просторів (чи станів), пережитий катарсис як результат цих подолань докорінно змінює відношення людини до сюжету. Вона інакше оцінює домінуючу форму, дану на початку шляху, сприймає її в іншому, більш глибокому образному прочитанні.

Так, у вірші М.Ю.Лермонтова “Сон” образ будується на зображенні загиблого героя напочатку і в фіналі твору. Але в фіналі цей образ набуває більш високого змісту через те, що крізь вірш проходить тема, що постійно варіюється: тема смерті - сну, смерті - безсмертя, смерті - любові. Таким чином, образ, даний напочатку твору, завдяки циклічному повторенню,

змінюється, набуває сили, становиться узагальнюючим, відриває від буденності.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя. (рис. а)

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня - но спал я мертвым сном. (рис. б)

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне. (рис. в)

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена; (рис. г)

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей (рис. д)
У даному випадку “долина Дагестану”, й
загиблій у ній герой є формою, що замикає

цикл. Але ставлення до героя наприкінці не те, що склалося на початку. Його образ збагатився поглядом іншої людини - жінки з “рідної сторони”, що очевидно чекає героя з війни. Чекає дарма.

У вірші діє **принцип “естафети”**: один образ народжується з іншого, передаючи один одному тему сну. Недвижна людина, що лежить “с свинцом в груди” з першої строфи, у другій - показана “із пташиного польоту”. Так, міфопоетично, з висоти, “бачить” тіло небіжчика душа. “Мертвий сон” другої строфи якісно міняється в третій: цей сон - сновидіння, сон - мрія, переводить нас у світ живих, у ньому бачиться сияющий огнями вечерний пир” і “юные жены”, що говорять про мертвого, як про ще живого. Тепер вони приймають естафетну паличку, яку, у свою чергу, передають “одній”, що не вступає в розмову. **Домінанта** як би на мить пропадає з поля зору. Але “сон” знову з’являється і приймає естафету - у нього занурена “душа ее младая”. Цикл замикається: їй сниться “долина Дагестана...”. Сон знову стає смертю, але вже для живої людини.

(Приклад графічного аналізу з посиланнями в дужках див. Методичні вказівки до вивчення курсу “Архітектурне проектування”, частина 1, для студ. I курсу).

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Що становить циклічність у мистецтві, яка її природа?
Що таке “просторово-часова структура”?
Як композиційно поєднуються простори за принципом «естафети»?

Наведіть приклади циклічності і естафети в композиції художнього твору.
Поясніть принцип циклічності у проекті «будиночку в ландшафті».

ЗАВДАННЯ №3

Вправа № 3
Циклічність у творі мистецтва.
Передавати графічно композиційну циклічність вірша “Сон” М.Ю.Лермонтова (або навести інший приклад).

Завдання виконується разом з курсом “Архітектурне проектування” та “Формування художнього образу” (Див. МУ до вивчення курсу “Архітектурне проектування” для I курсу, МУ до вивчення курсу “Формування художнього образу” для I курсу)

Вправа № 4
“Просторово-часова структура діяльності”
На видових перспективах намалювати зміни видових картин у процесі руху:
у момент наближення до будинку,
у момент входження в кімнату,
у момент підходу до вікна.
Зіставити 2 малюнки – момент максимального просторового стиску і затемнення з моментом просторового розкриття.

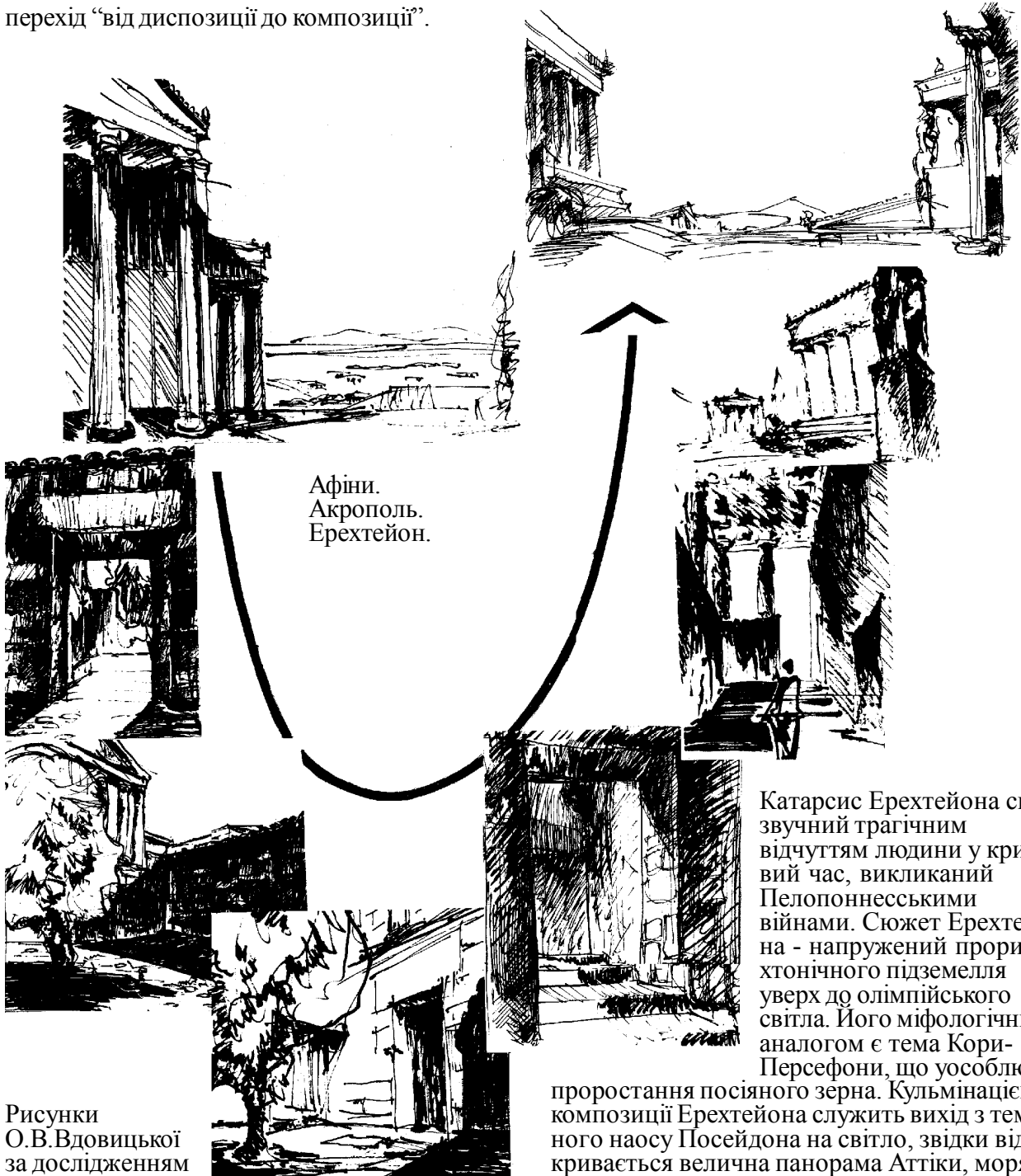
Завдання виконується разом з курсом “Архітектурне проектування” (Див. МУ до вивчення курсу “Архітектурне проектування”, частина I для I курсу)

Лекція 10. РОЛЬ РУХУ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ. ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ МИСТЕЦТВА КОМПОЗИЦІЇ; ЇХНІЙ ЗВ'ЯЗОК З ФАКТОРОМ РУХУ

Архітектурна композиція виявляється тільки в процесі руху людини в реальному середовищі. Цей рух продиктований у першооснові функціональними завданнями. Та він стає естетичним фактором, коли ми прокладаємо напрямок руху так, щоб не змінюючи принципового напрямку, домогтися тієї чи іншої ритміки і тієї чи іншої зміни видових картин. У цьому процесі відбувається перехід “від диспозиції до композиції”.

Зміни видових картин у процесі руху ще не є актом мистецтва, якщо вони не підпорядковані основним критеріям мистецтва; якщо вони закономірно не підводять до певної кульмінації, що емоційно потрясає людину.

Головним естетичним критерієм виступає катарсис – очищення через страждання (за Аристотелем); подолання формою матерії (за С.Ейзенштейном).



Рисунки
О.В.Вдовицької
за дослідженням
В.Л.Антонова



Катарсис Ерехтейона співзвучний трагічним відчуттям людини у кризовий час, викликаний Пелопоннеськими війнами. Сюжет Ерехтейона - напружений прорив з хтонічного підземелля уверх до олімпійського світла. Його міфологічним аналогом є тема Кори-Персефони, що уособлює проростання посіяного зерна. Кульмінацією композиції Ерехтейона служить вихід з темного наосу Посейдона на світло, звідки відкривається велична панорама Аттики, моря і гір Пелопоннесу.



Рим. Форум Траяна. Архіт. Аполлодор Дамаський. Приклад трагічного катарсису дає пізній Рим. Суспільна криза Римської імперії відобразилась у композиції римського форуму Траяна - одного з головних ансамблів античного Риму. Хід крізь форум до кульмінації - колони, а згодом і храму Траяна, - наче спеціально утруднений, насичений перешкодами, які треба безперервно долати.

До першої площі форуму людина потрапляє через затіснений простір, що розвивається у іншому напрямку (1). З залитої сонцем площі треба увійти до темної базиліки Ульпія, з рядами колон, що йдуть уперек головному руху і ламають його напрямок (2-4). За цим йде пошук виходів з базиліки і новий затіснений простір галереї (5). Звідси вперше у полі зору, дуже близько виникає нижня частина колони Траяна - доміанти комплексу (6). Майже болісне стискання простору і темряви близьке тому що відбувається у Карнакському храмі в Єгипті. І такий же напружено-містичний ефект "злету", коли за кілька кроків відкривається верхівка колони зі статуєю Траяна, яку видно у різкому ракурсі на тлі сліпучо сонячного неба (7).

Рисунки за дослідженням В.Л.Антонова

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Як фактор руху діє в архітектурній композиції?

Як фактор руху співвідноситься з

катарсисом?

Як прямівання, обумовлене прагматичною метою перетворюється в фактор естетичного сприйняття архітектурного сюжету?

Лекція 11. ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ

Архітектурна композиція, як виявляється з попереднього, є результатом впливу реального середовища на почуттєву свідомість людини. На людину впливають **фізичні параметри середовища: просторові, об'ємні і колірні**.

Основною формою з точки зору утилітарної функції є **просторова форма**, тому що діяльність людини відбувається в організованому просторі, і головне призначення архітектури – організація простору для діяльності. Будь-яка **об'ємна форма** служить або для виокремлення просторів (стіни, перекриття і т.д.), або для тектонічного забезпечення (стовпи, склепіння та інші тектонічні елементи). Об'ємна форма має властивий їй **колір**.

З емоційно-естетичної точки зору просторова форма також є головною. Вона має найбільший емоційний вплив на людину, бо весь час потребує її “подолання”. Цим вона створює відчуття ваги чи легкості, напруги чи полегшення. Вона також визначає умови огляду: дистанцію до предмета у залежності від розмірів простору і горизонтальної координати людини, а також ракурси огляду в залежності від вертикальної координати.

Емоційна дія простору залежить від так званого “**особистого кокона**” людини – комфортного йому особистого простору.

Залежно від відповідності чи невідповідності особистого простору і простору, де знаходиться людина, виникає відчуття комфорту чи дискомфорту.

Кожен виокремлений простір впливає на людину залежно від функціонального призначення, тобто від того, у якій якості виступає людина при цьому виді діяльності - як індивід або як член певного колективу, необхідного для цього виду діяльності.

Якщо людина виступає як член колективу, то люди, які знаходяться поруч, служать засобом додаткового розчленовування простору. В іншому разі (коли людина буде у цьому просторі одна, тобто простір не буде відповідати призначенню), простір, занадто великий для неї, не буде сприйматися як гармонійний.

Простір, що близький людині, є проміжною інстанцією між простором “особистого кокона” і виходом на великий простір. Він називається “**лімінарним простором**”. Лімінарний простір завжди співвідноситься з домінуючою формою у композиції - тією формою, що поєднує зовнішні і внутрішні простори.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Назвіть три архітектурно-просторові форми.

Яка з них є головною?

В чому проявляється її головування?

Що таке «особистий кокон»?

Що таке «лімінарний простір»? Яка його композиційна роль?

ЗАВДАННЯ № 4

Мета завдання: розкриття сутності композиційних форм; зрозуміти в чому відмінність форм архітектурного середовища і в чому їхня взаємозумовленість.

Вправа 1.

Завдання: Зробити малюнки навчальної аудиторії з комфортними і дискомфортними

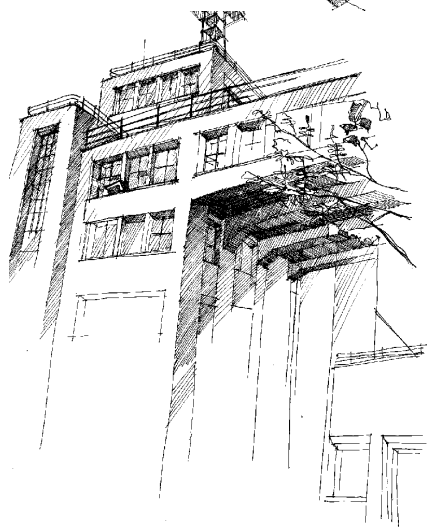
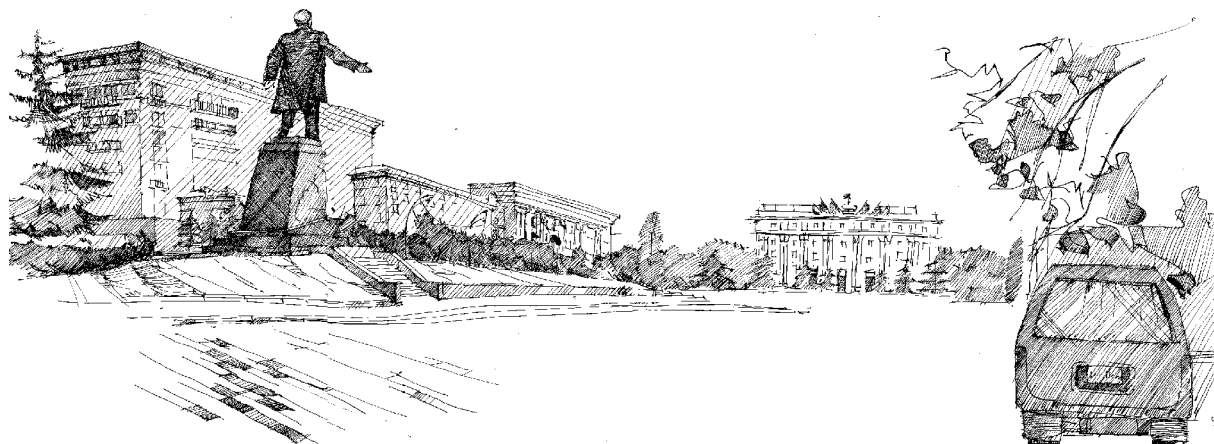
умовами діяльності залежно від кількості перебуваючих там людей (однієї людини, юрби, оптимальної групи).

Усвідомити роль просторової, об'ємних та кольорових форм.

Пояснити роль кольору і його просторової функції.

Виконати 6 малюнків.

Лекція 12. ЗУМОВЛЕНІСТЬ ПРОСТОРУ ВИДАМИ ДІЯЛЬНОСТІ.



Простір площі Незалежності у Харкові призначений для зібрань великих мас людей, проведення парадів, демонстрацій тощо. Простір площі і архітектура оточуючої забудови повністю відповідають такій функції. Але ця площа завелика, наприклад, для відпочинку однієї людини або дружньої бесіди групи людей.

Харків, площа Незалежності (рис. студ. гр. А-3.2. Л.Британ)

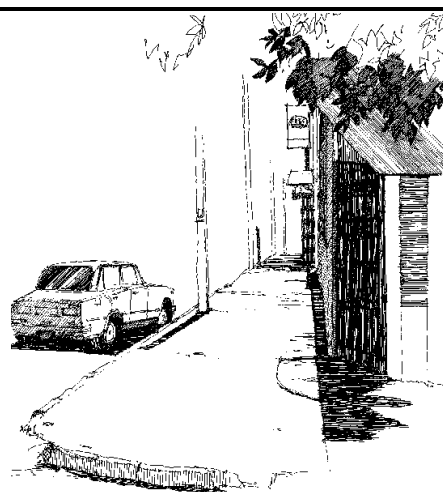


Рис. 3.88. Діагональ з білого театру.



Затишні простори “старого міста”, призначені для повільного руху. Це середовище комфортне людині-індивіду. В ньому буде затісно для діяльності, що потребує великої кількості людей, скупченню автомобілів тощо. Тут не можна розмістити, наприклад, стадіон, велику автостоянку тощо.

Харків, фрагменти середовища (рис. студ.: Л.Кузнецової, В.Кулібаби, О.Шевченко).

Лекція 13. КАТЕГОРІЇ ЛАНДШАФТНО-АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ

Категоріями ландшафтно-архітектурних форм є:

1. **Просторово-світлова форма;**
2. **Об'ємно-пластична форма;**
3. **Колірна форма.**

Види просторово-світлової форми:

1. Відкритий простір з перевагою світла (площа, двір);

2. Вичленований замкнутий простір (з верхнім покриттям) з перевагою тіні (кімната, наос храму);

2а. Простір без покриття, але екрани, що його обгороджують, дуже високі (вузька вулиця, наприклад, “дорога процесій” у Вавілоні, алея сфінксів біля Карнакського храму, простір між Акропольскою скелею і стоею Евмена);

3. Простір, відкритий із двох протилежних сторін (тунель, алея під розлогими деревами).

Види об'ємної форми:

1. Форма-екран (стіна, або форма, подібна до стіни);

2. Форма-скульптура (форма, що вільно стоїть у просторі і тому її можна обдивлятися з усіх боків);

3. Форма-куліса (форма, що пропускає простір крізь себе).

Форма-екран призначена для відчленування простору. Завдяки розміщенню у просторі вона може або закривати глибинну перспективу, або підсилювати чи

затримувати погляд.

Форма-скульптура завершує динамічний та симетричний простір, або стикує простори. Менша за значенням форма-скульптура може акцентувати перехід до завершення. Форма-куліса злегка затримує перехід з одного простора у другий.

Колірна форма має просторові якості і з цих позицій є архітектурною. Колір може “розбити” пофарбовану поверхню або підсилити її якості екрана.

ЗАВДАННЯ 4

Вправа 2.

Завдання: виявити види просторово-світлової форми: вичленований замкнутий простір з верхнім покриттям з перевагою тіні; обгороджений простір наскрізного типу – відкритий з двох протилежних сторін.

Виконати: 1)малюнок, 2)модель, 3) модель-макет

(у самих просторах може знаходитися об'ємна форма).

Вправа 3.

Композиційна роль об'ємно-пластичних фрагментів у формуванні просторово-часової композиції

Завдання: зробити ряд видових перспектив фрагментів Акрополя, що виконуються на “Архітектурному проектуванні”.

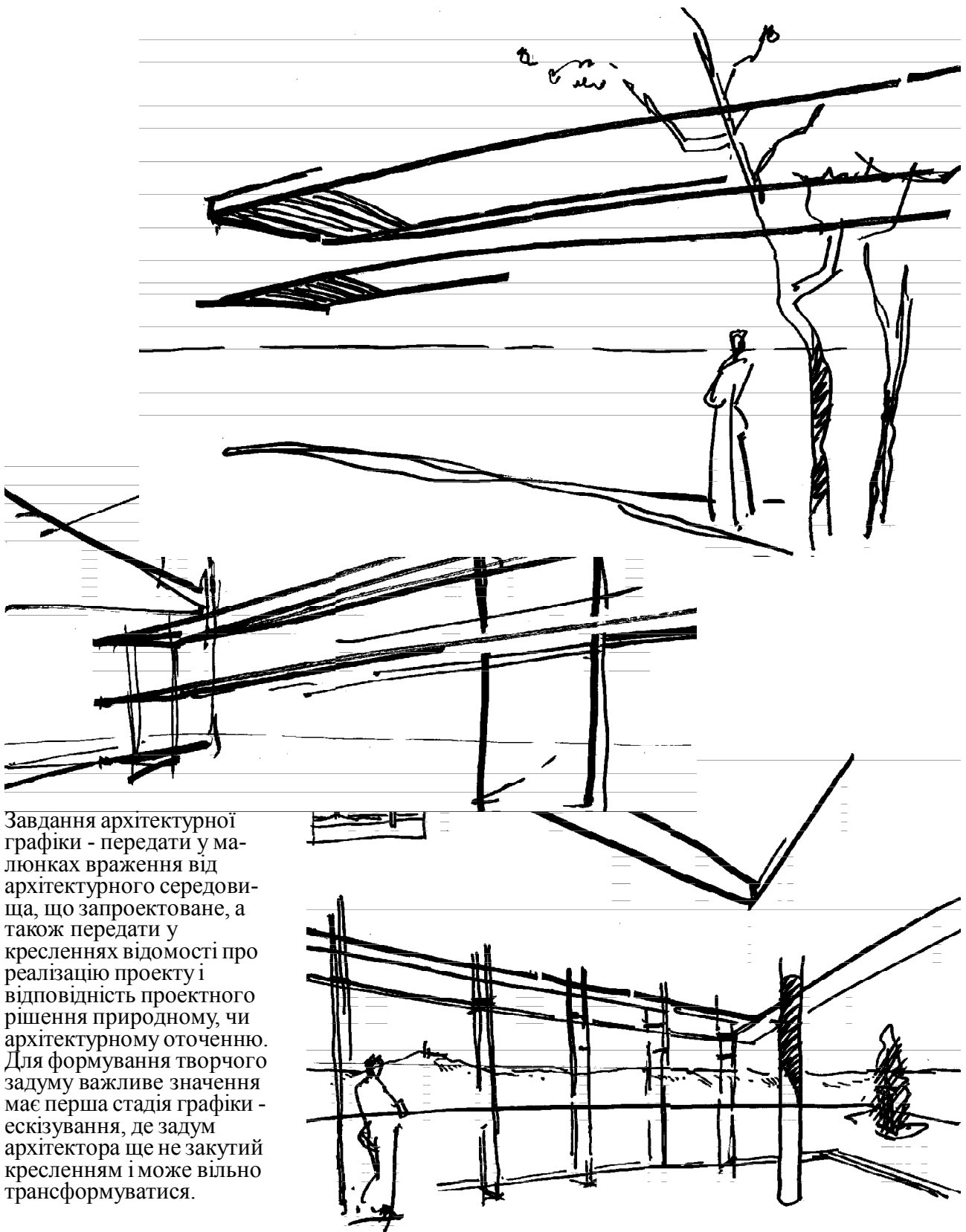
Завдання виконуються разом із курсом “Історія соціального розвитку, мистецтва, архітектури та містобудування”.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ до лекцій 12 і 13

*Чому просторово-світлова форма є головною у архітектурі?
Наведіть приклади форми-скульптури у ансамблі Акрополя і поясніть, як ці форми з'єднують простори.
Розкрийте просторовий сенс колірних включень у храмах Акрополя.*

*Завдяки чому статуя Афін Промакос є головною у ансамблі Аттики, Афін, Акрополю?
Які простори поєднує ця статуя на кожному з вищеназваних просторових рівнях?
Наведіть приклади форми-куліси у ансамблі афінського Акрополя.*

РОЗДІЛ 2
АРХІТЕКТУРНА ГРАФІКА

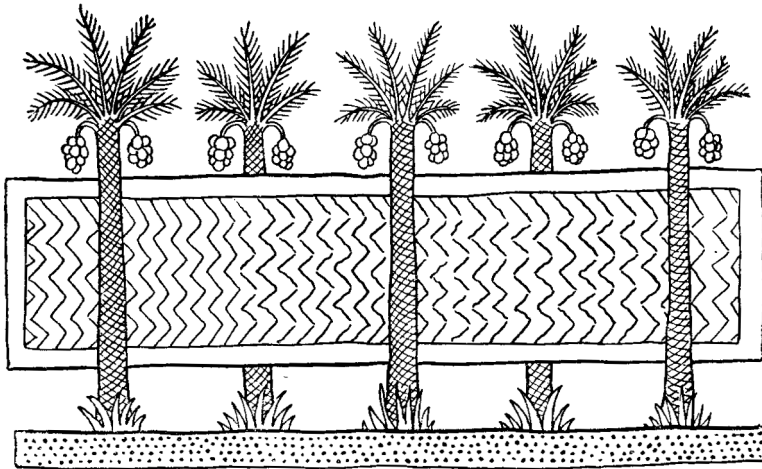


Завдання архітектурної графіки - передати у малюнках враження від архітектурного середовища, що запроєктоване, а також передати у кресленнях відомості про реалізацію проекту і відповідність проектного рішення природному, чи архітектурному оточенню. Для формування творчого задуму важливе значення має перша стадія графіки - ескізування, де задум архітектора ще не закутий кресленням і може вільно трансформуватися.

Приклад ескізної графіки (ескізи до навчального проекту).

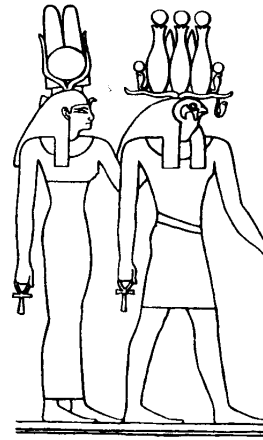
Швидкі малюнки зображують лише головне, без зайвих деталей. Це головне: лінія горизонту, людина, головна ландшафтна форма і начерк майбутнього архітектурного включення.

Малюнок дозволяє узагальнено оцінити відповідність уявлення архітектора щодо співвідношення ландшафтних форм і архітектурного включення, параметрів споруди і людини,



Давньоєгипетське зображення водоймища. Автор зображення ще не розділяє два види "бачення": зверху (водоймище) і збоку (пальми).

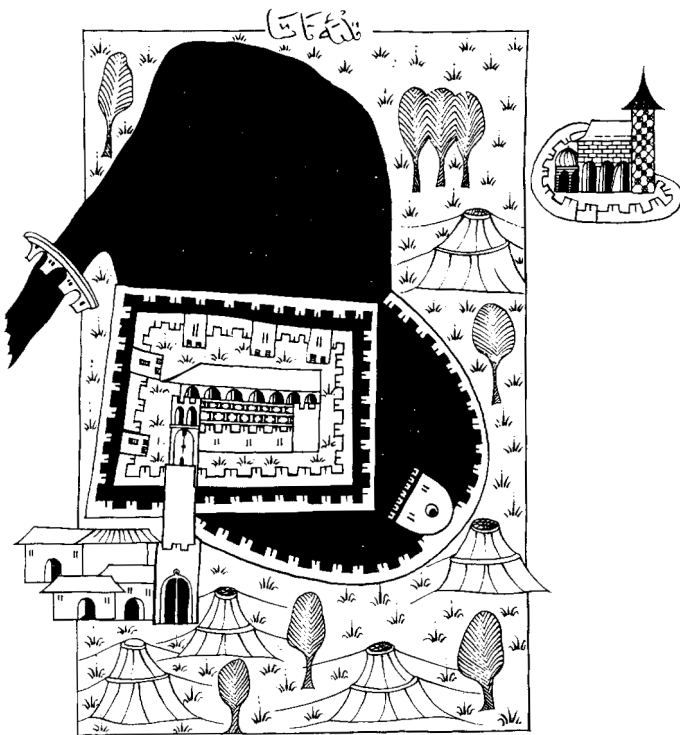
Давні зображення досить умовні. У них домінує символізм, пов'язаний з міфологічно-цілосним мисленням. Від Єгипту до європейського середньовіччя змінювались погляди на світ і принципи його зображення, але лишалась символічна умовність як загальний принцип.



Поєднання двох точок зору (фас і профіль) у давньоєгипетському зображенні людини



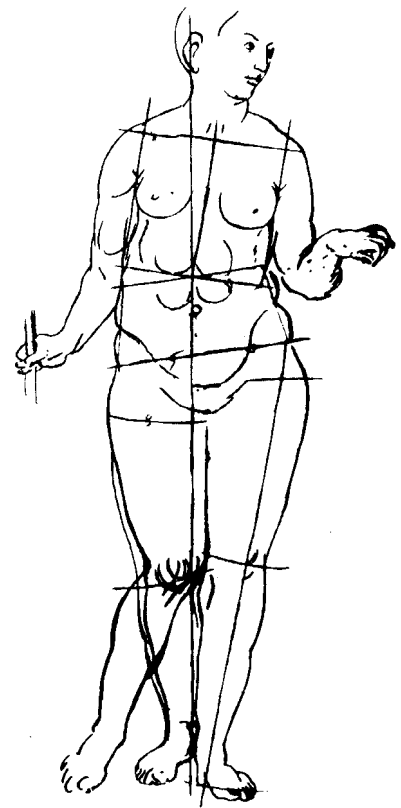
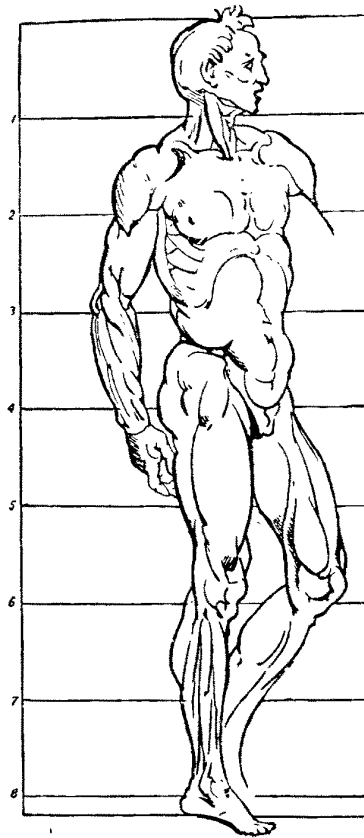
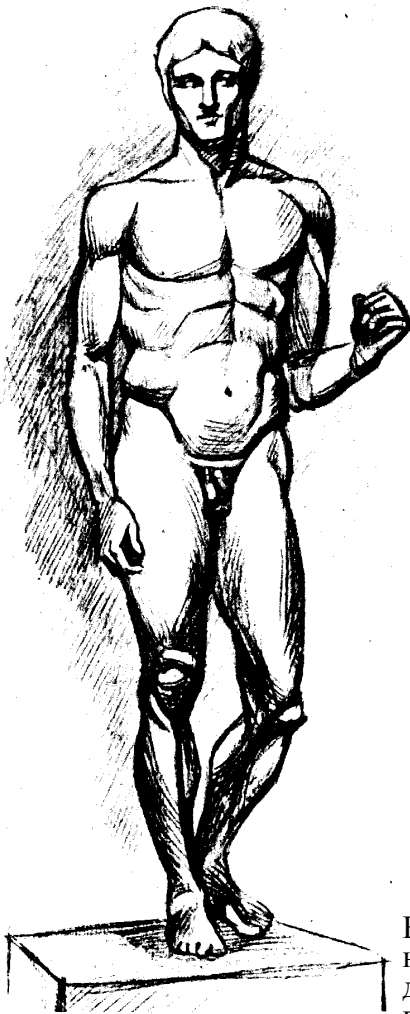
Середньовічне зображення людини. Віллар де Оннекур. Альбом. Лист 26 об. I пол. XIII ст.



Фортеця Секешфехервар. Малюнок з турецької мініатюри початку XVI ст.



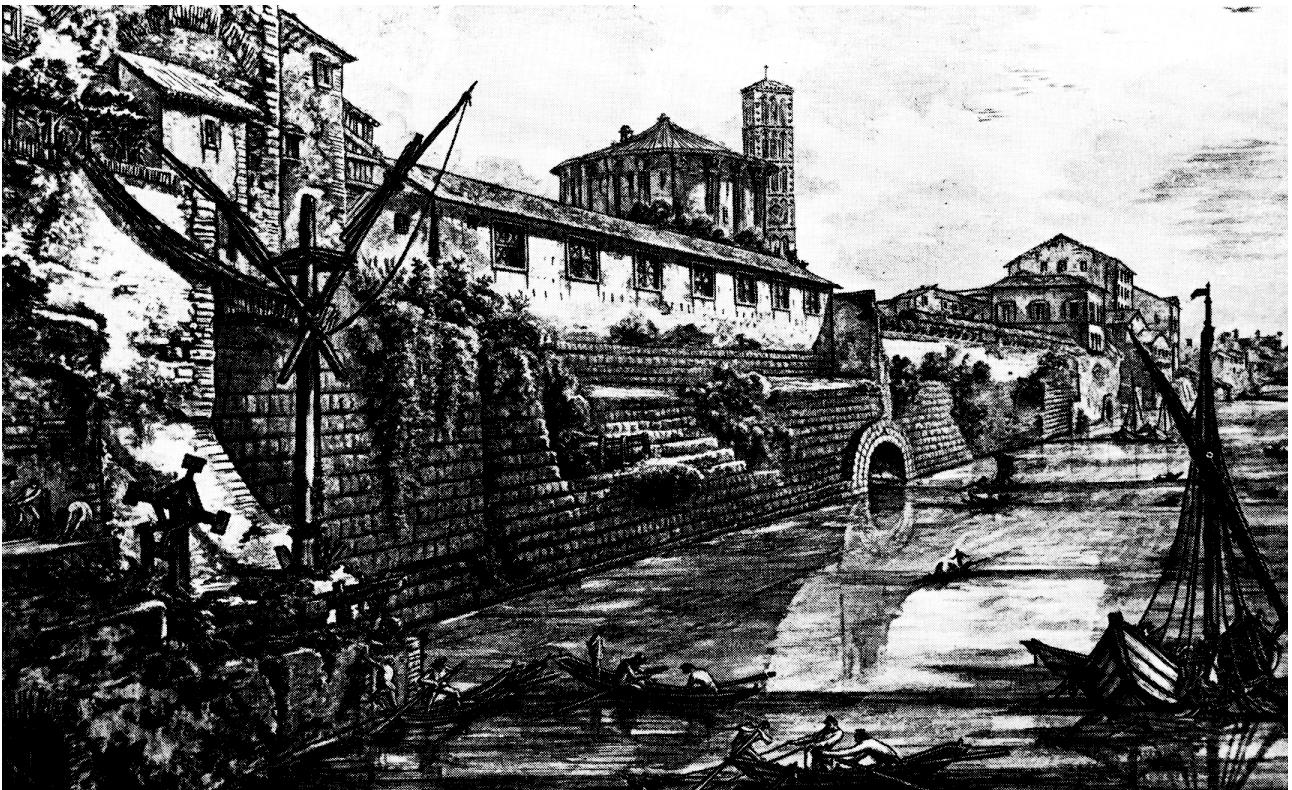
Пьетро Ліанорі. Болонья у руках Сан Петронію. Роспис. Фрагмент. Середина XV ст.



Мікельанжело. Давід

Мікельанжело. Пропорції людини Дюрер. Малюнок

Від італійського Відродження почалось звернення до зображення людини і оточення, відповідного до реального бачення людиною. Людина та її реальне оточення стають об'єктом вивчення і художників, і архітекторів. На перше місце виходить перспектива, що наближає зображення до реальності.



Д.-Б. Піранезі. Берг Тібру. З серії "Види Риму". Гравюра. 1776 р.

Епоха просвітництва у Європі ставила за мету відновити античний світогляд у новому раціональному оздобленні. Естетика класицизму була направлена на відтворення космічно узагальненого ідеального світу. Таке відчуття дійсності, сприйняте від античності, стало стимулом творчих пошуків майстрів архітектури XVII - XVIII ст.



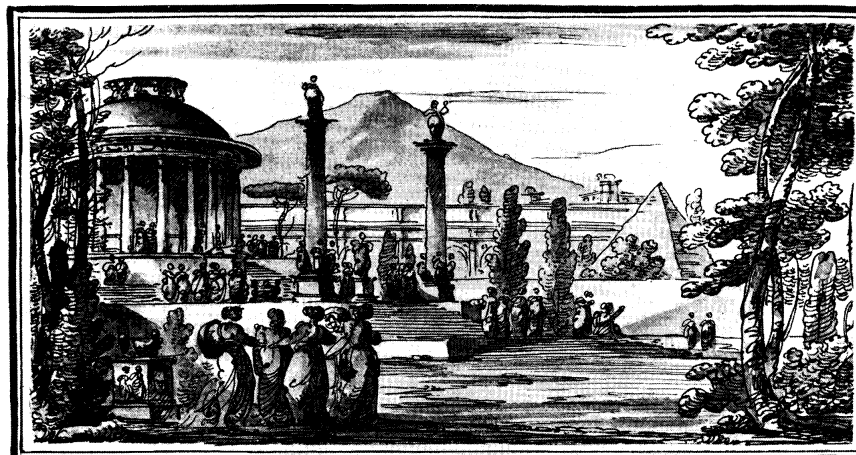
В.І.Баженов. Архітектурна фантазія. І пол. 1760 рр.



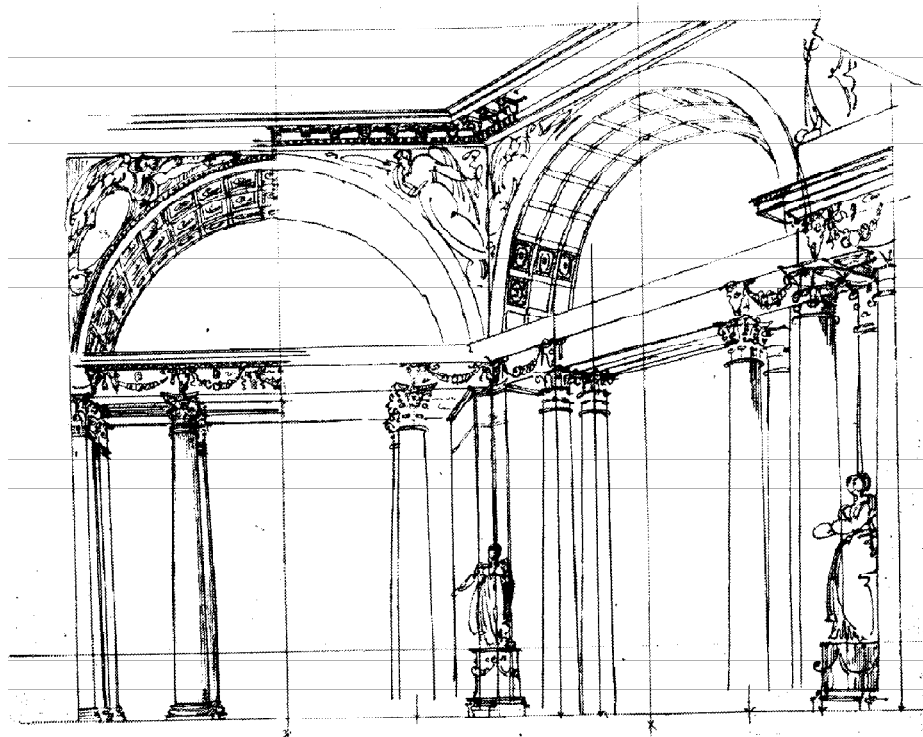
Кінець XVIII ст. означений у архітектурній графіці зверненням до зображення пейзажу і людини. У цьому відбився загальний напрямок культури, філософії, мистецтва цієї доби, провідником якого стали романтично-філософські твори Ж.-Ж. Руссо.

Д.Кваренгі. Москва. Церква Успіння на Покровці. 1797 р.

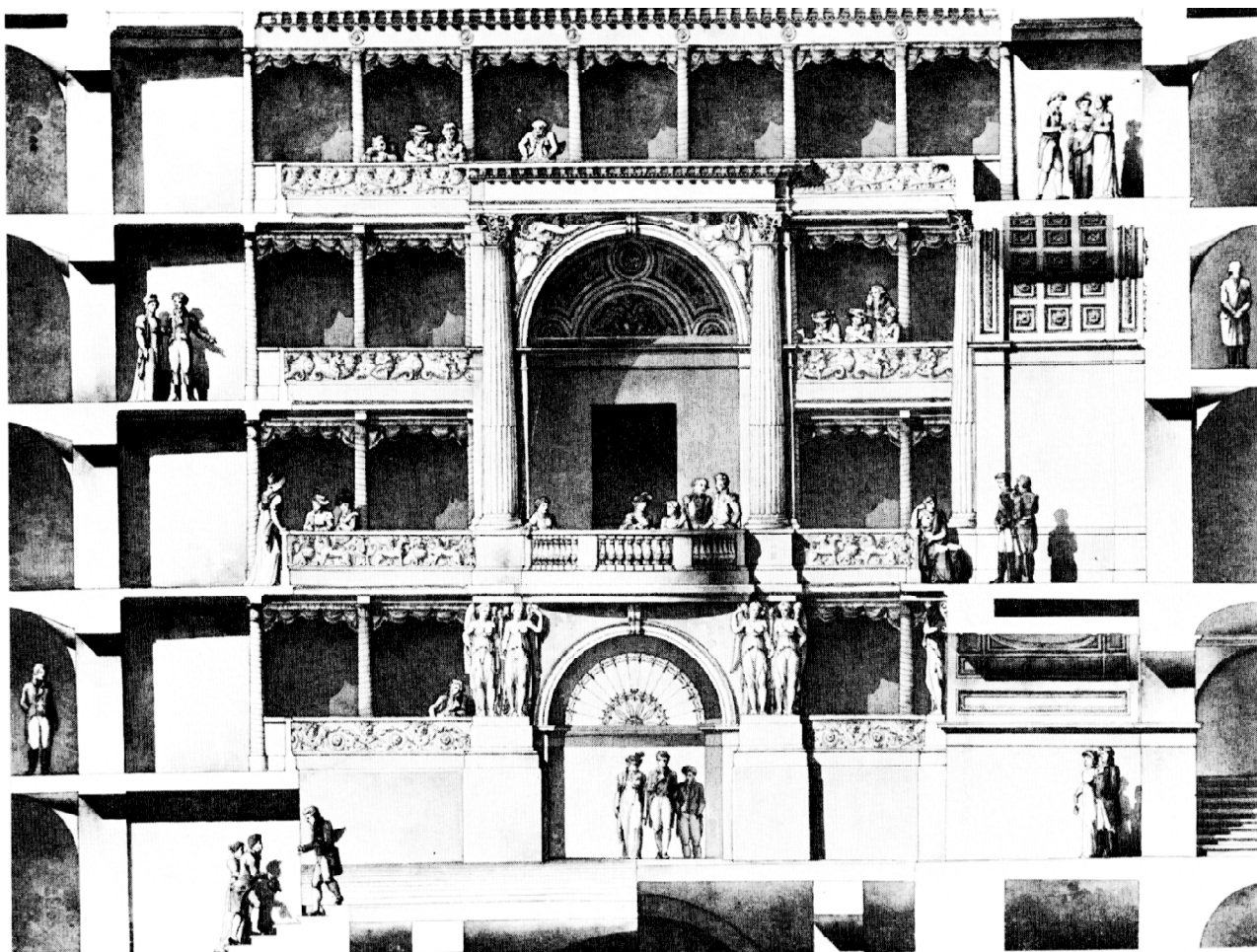
Д.Кваренгі. Архітектурна фантазія на античну тему. Остання чверть XVIII ст.



Зображеннями людини насичені
навіть технічні архітектурні
креслення.



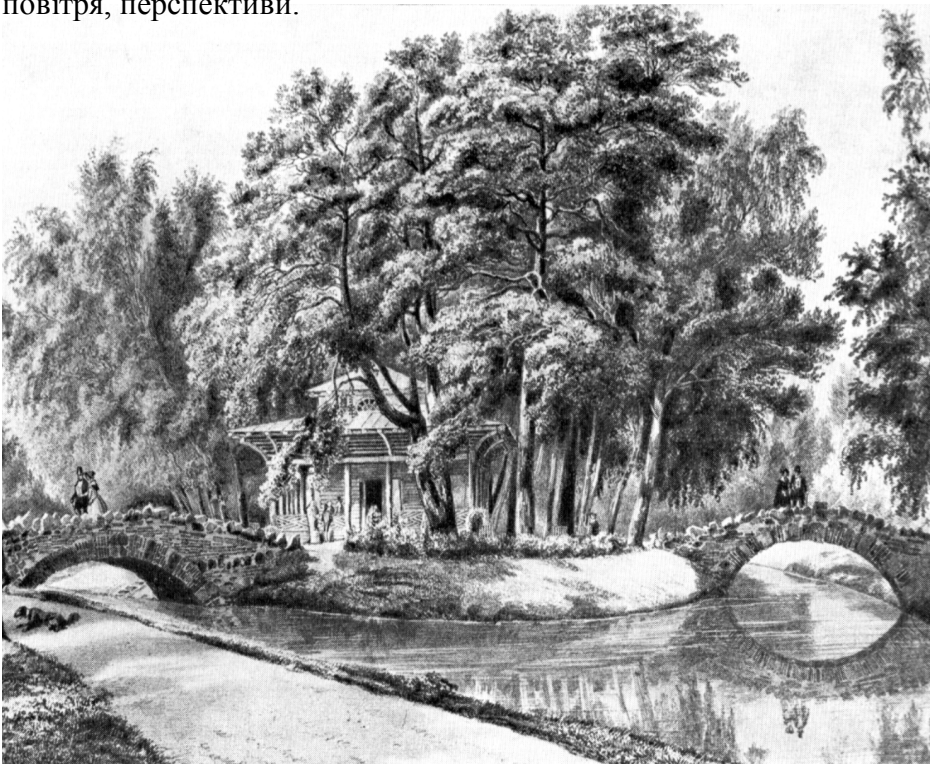
Д.Кваренгі. Незакінчене
креслення. кінець XVIII
ст.



Д.Кваренгі. Проект Великого театру для Петербургу. Поперечний переріз з видом на царську
ложу. 1802 р.



У кінці XVIII - на початку XIX ст. з приходом ампіру стає актуальною ідея античного узагальнення. Але тепер вона пов'язана з темою глобалізації імперської влади. Зображення природи набуває більш пасторального відтінку. Та її місце у архітектурній графіці не зменшується. На приведених роботах природа домінує над архітектурою. Досконалою стає техніка передачі природних форм, повітря, перспективи.

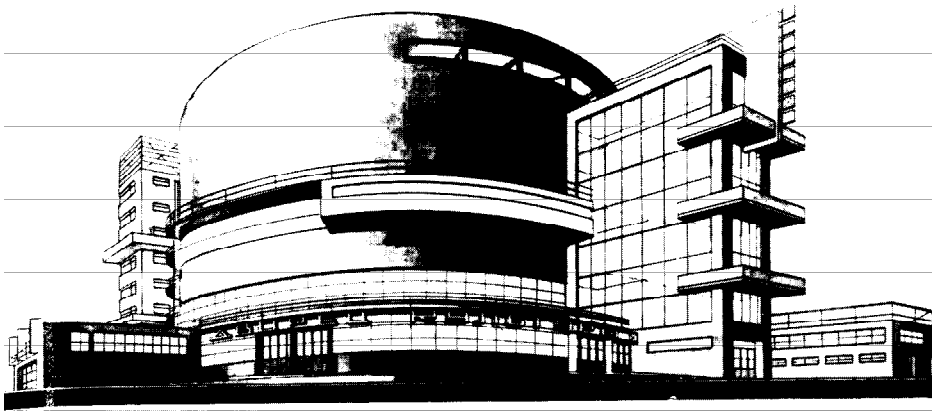


Д.І.Жиллярді.
Алегоричні сцени
(фрагмент).

Д.І.Жиллярді. Сімейний
портрет (?). Начерк.

Д.І.Жиллярді. Кінний
завод.

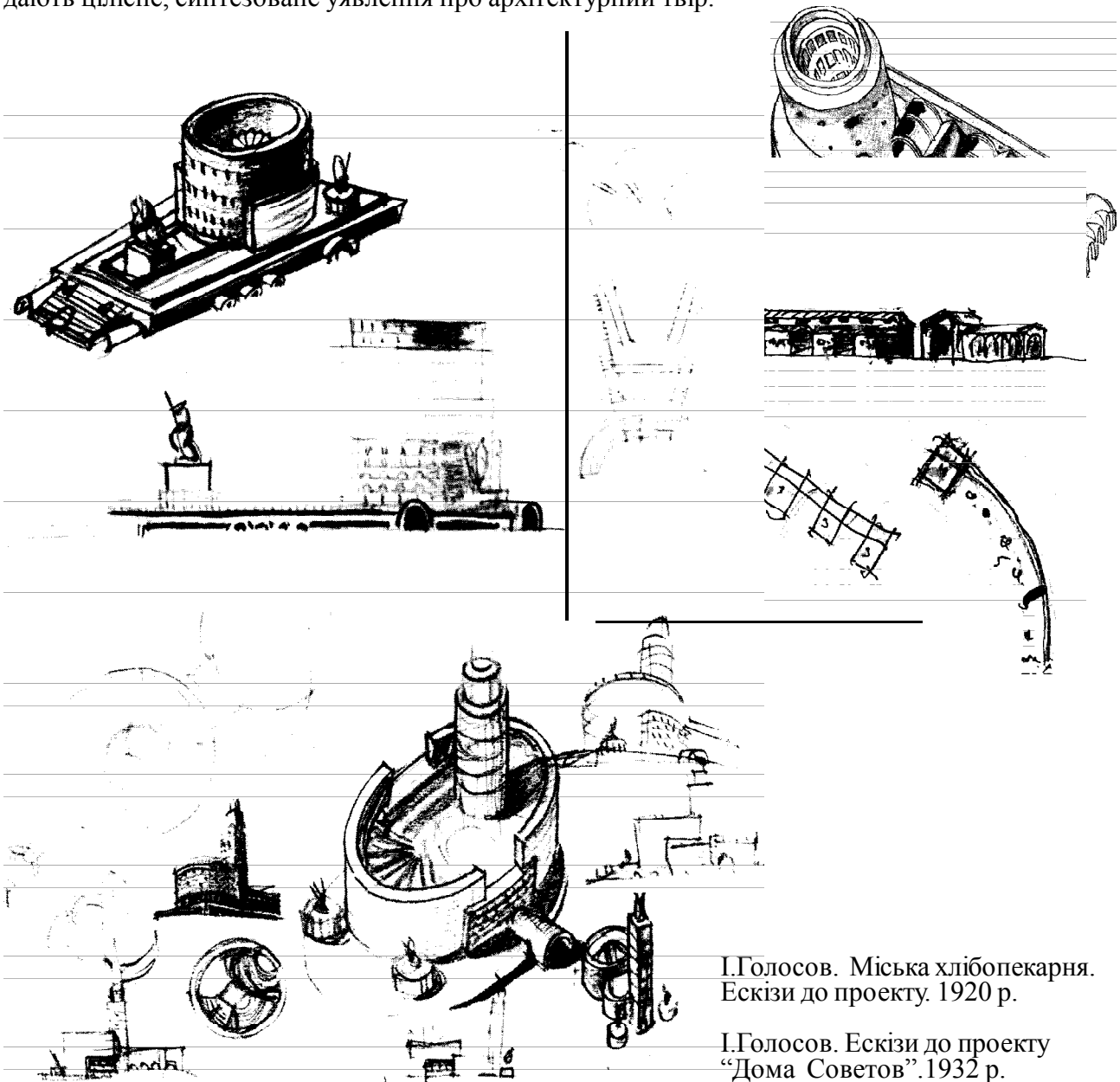
Ж.Н.Раух. Вид парку.
Літографія. 1841 р.



І.Голосов. Палац культури. Проект. 1928 р. Перспектива.

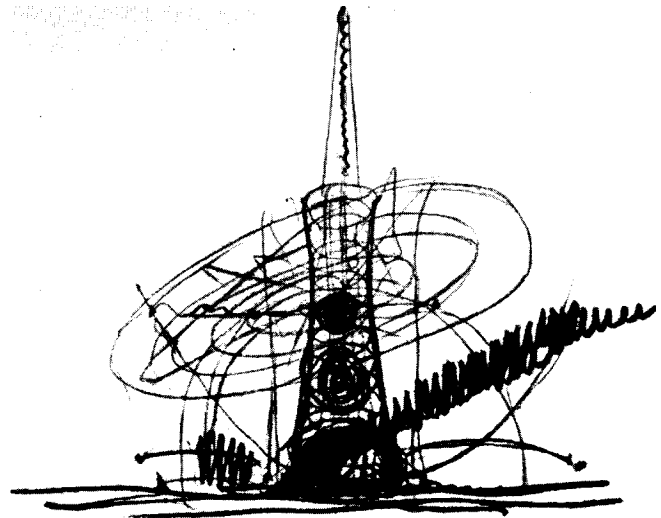
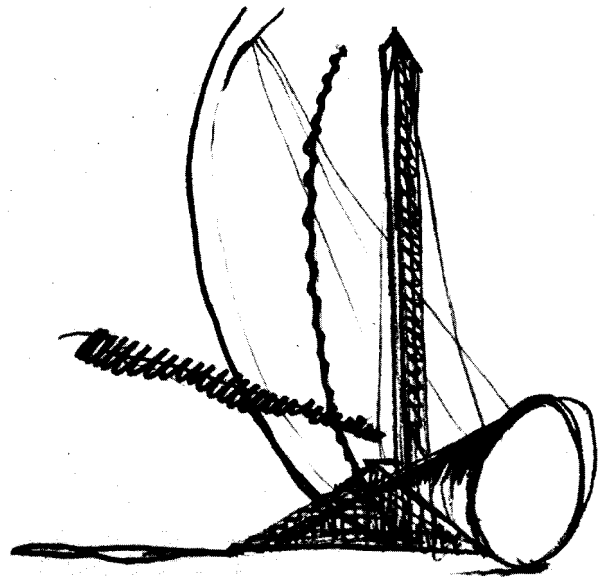
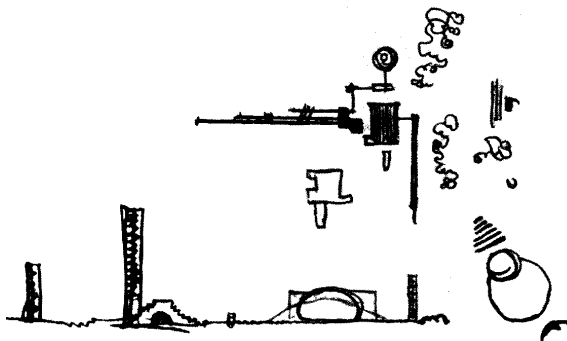
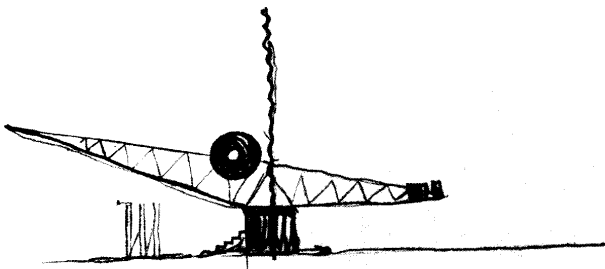
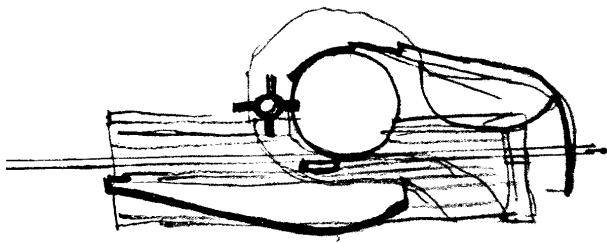
Доба конструктивізму (20-30 рр. XX ст.) стала зламною у архітектурному мисленні. Нові технології та конструктивні можливості заволоділи думкою архітекторів. Архітектура вийшла на новий масштаб, у якому вже не стало місця ювелірній розробці деталі, а також окремій людині. Архітектура своїми крупними масами славила науковий прогрес і розраховувалась на маси людей.

У архітектурній графіці переважають тонові контрасти, що підкреслюють лінійні форми. Значне місце посідають узагальнюючі перспективи “з пташиного польоту” та аксонометрії, що дають цілісне, синтезоване уявлення про архітектурний твір.



І.Голосов. Міська хлібопекарня. Ескізи до проекту. 1920 р.

І.Голосов. Ескізи до проекту “Дома Советов”. 1932 р.



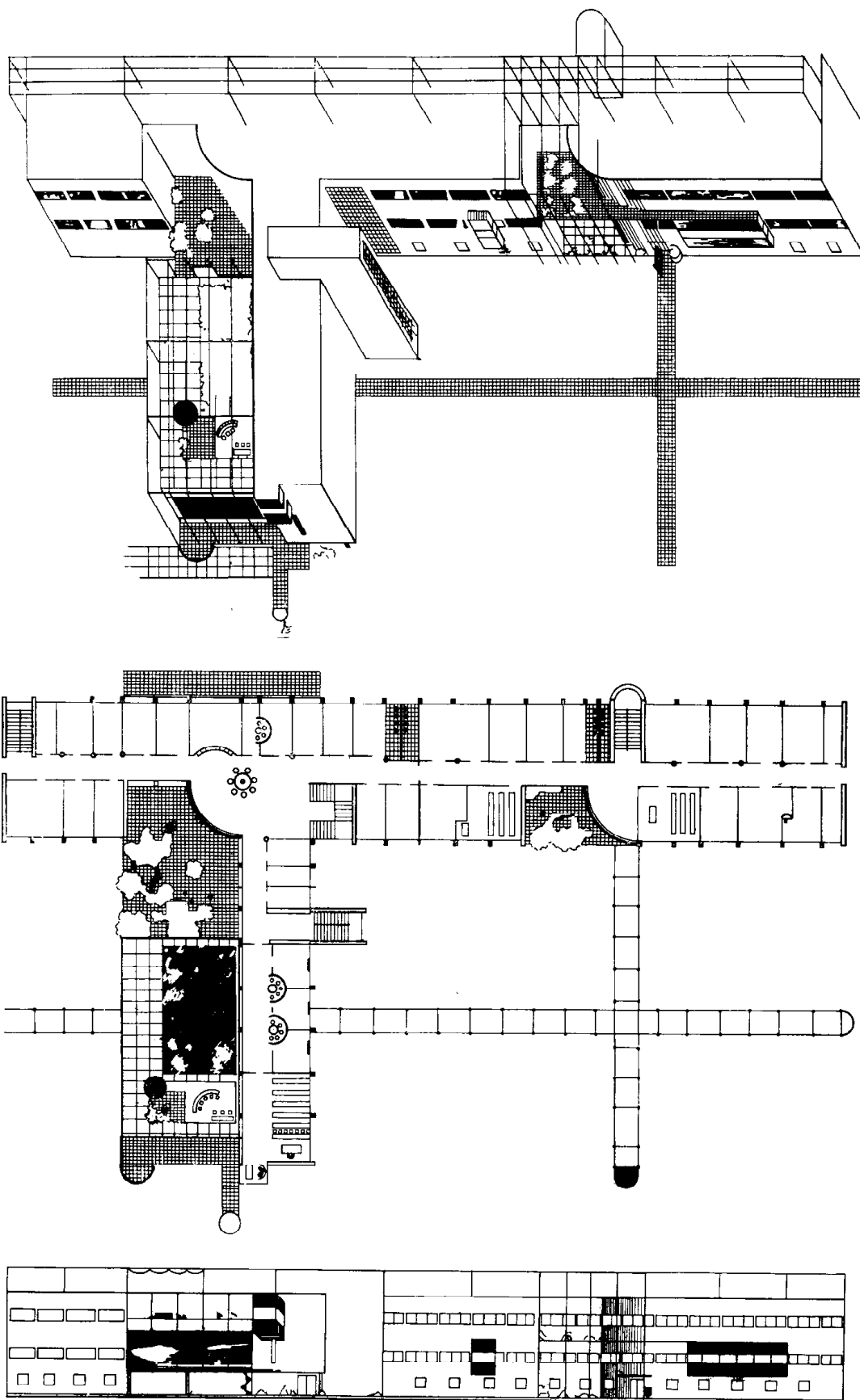
І.Леонідов. Ескізи-начерки.

Кредо І.Леонідова: “Уся велич моря розкривається через порівняну з людиною форму (наприклад, куща)”.

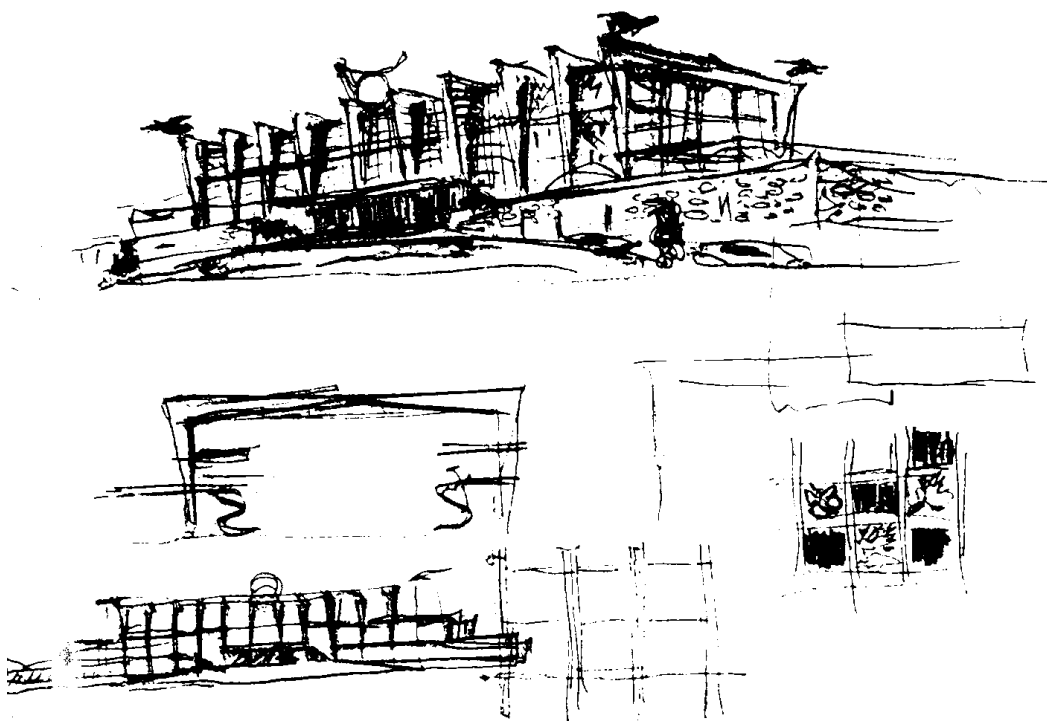
Декларована їм “простота та лаконічність” архітектурних форм співвідносились майстром з віршами Пушкіна:

“Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины.
Орел с неподвижной поднявшись вершины¹
Парит неподвижно со мной наравне...”

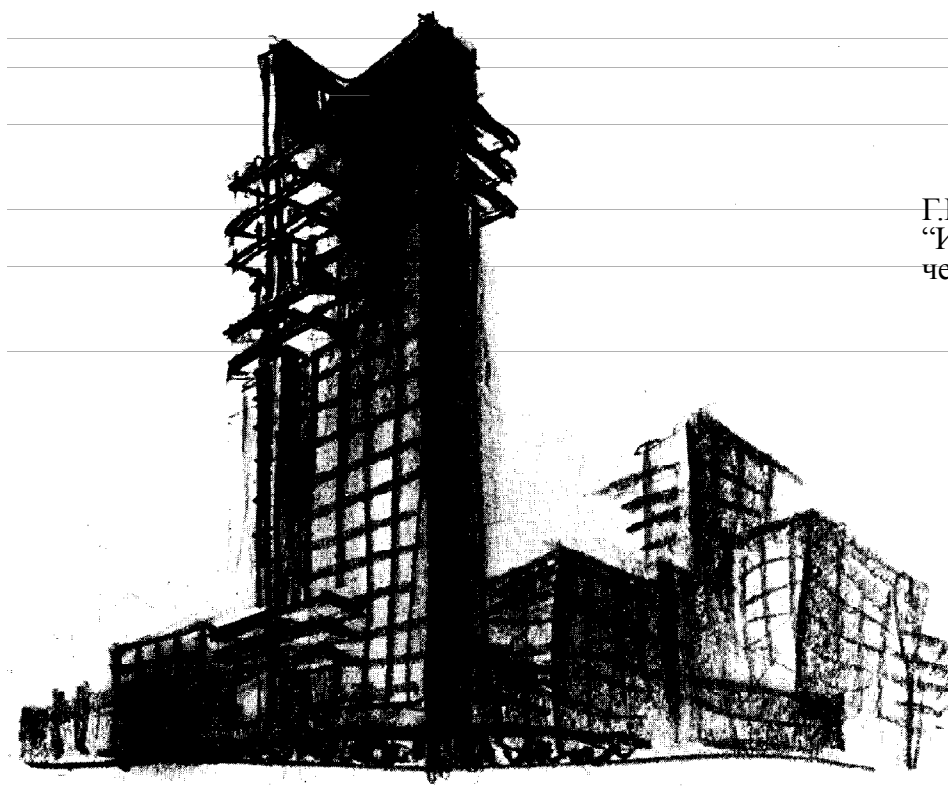
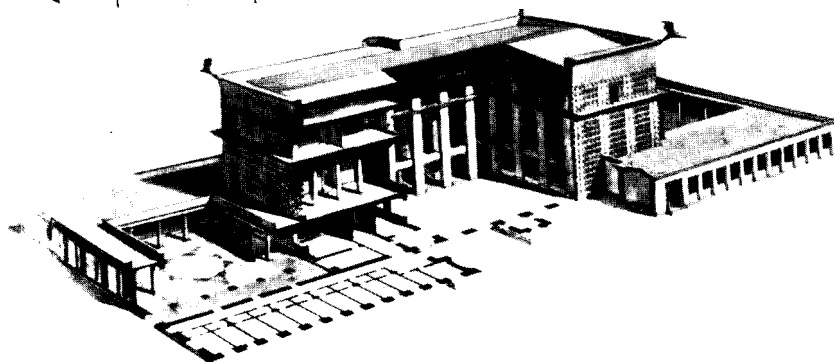
¹ Александров П.А., Хан-Магомедов С.О. Иван Леонидов. - М.: Стройиздат, 1971. - С. 110.



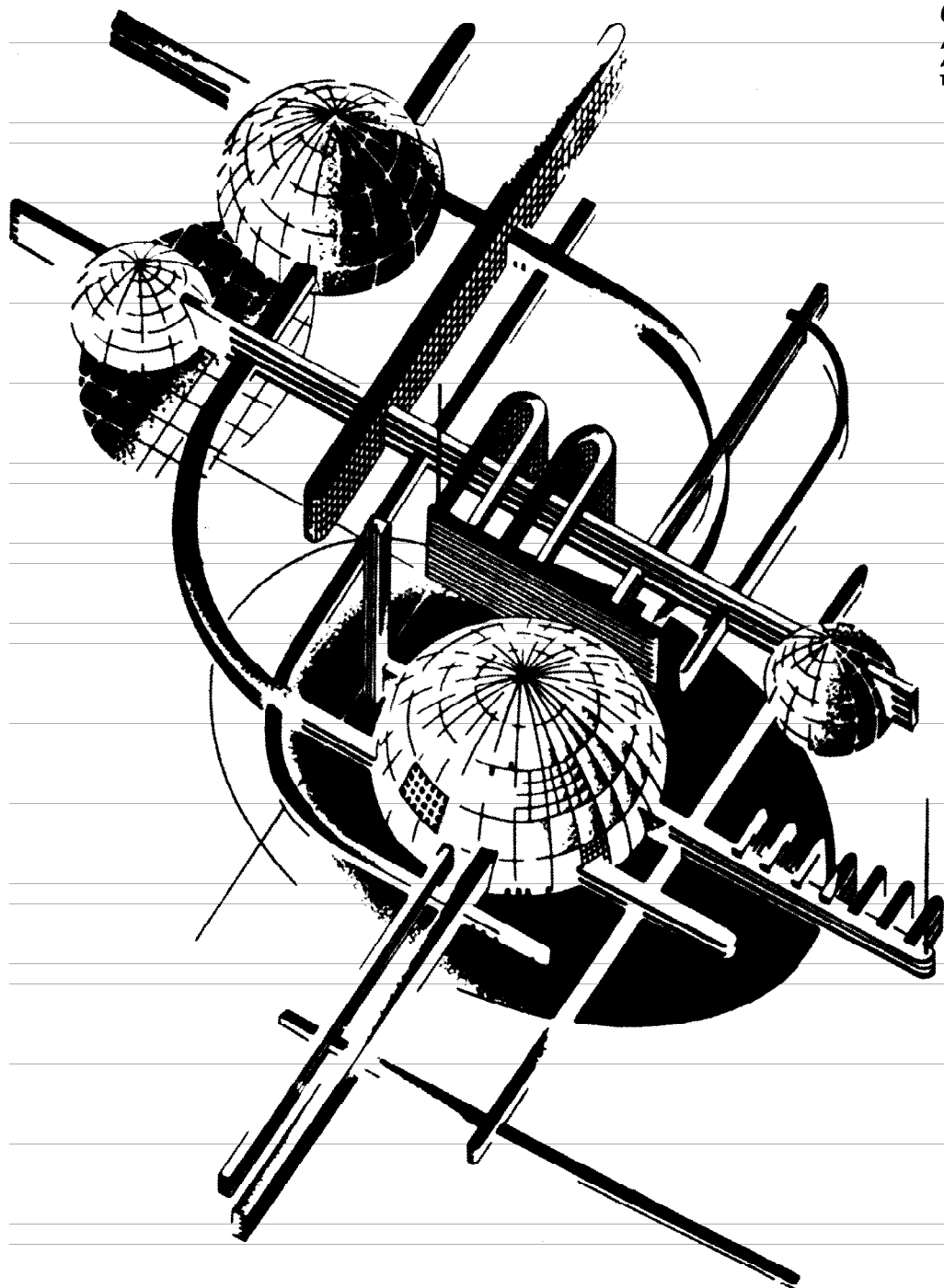
І.Леонідов. Конкурсний проект Будинку уряду у Алма-Аті. 1928 р. Аксонометрія, план другого поверху, фасад.



А.Буров, за участю
Л.Баталова, Б.Мезенцева,
Л.Павлова. Автовокзал у
Москві. Конкурсний проєкт.
1939 р. Ескіз, аксонометрія.

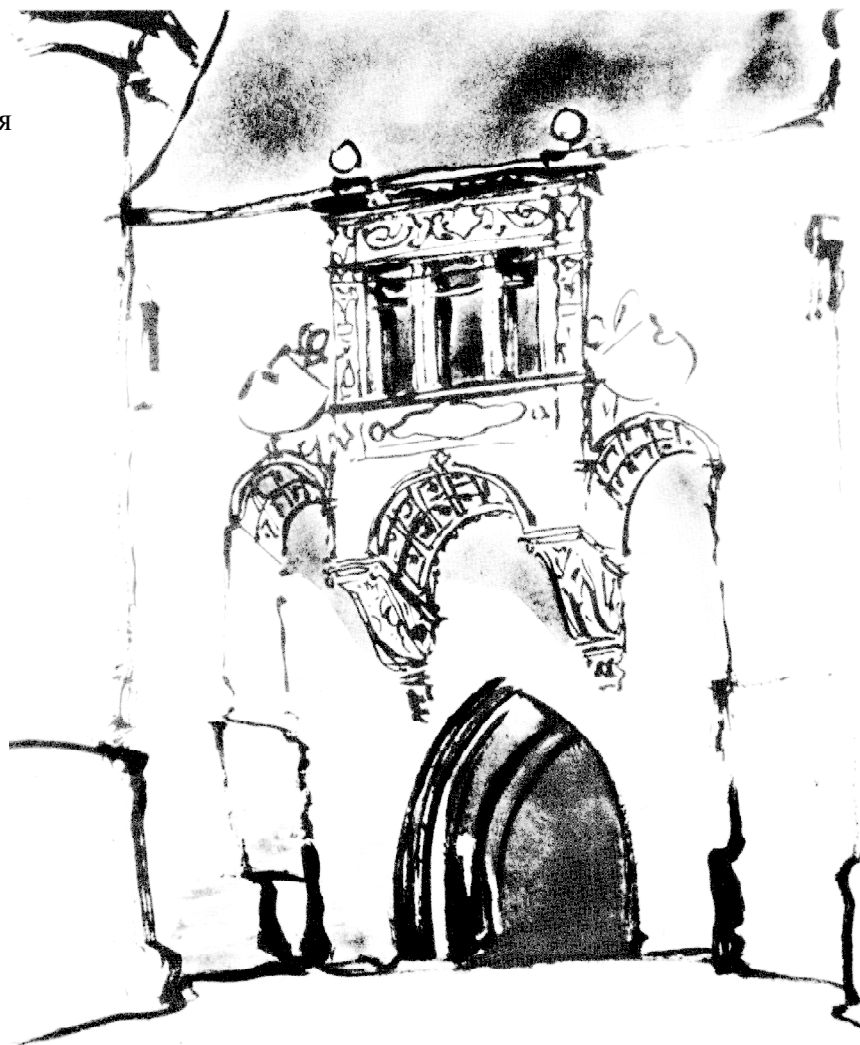


Г.Бархін. Будинок
“Известий”. Малюной 2-ї
черги будівництва. 1926 р.

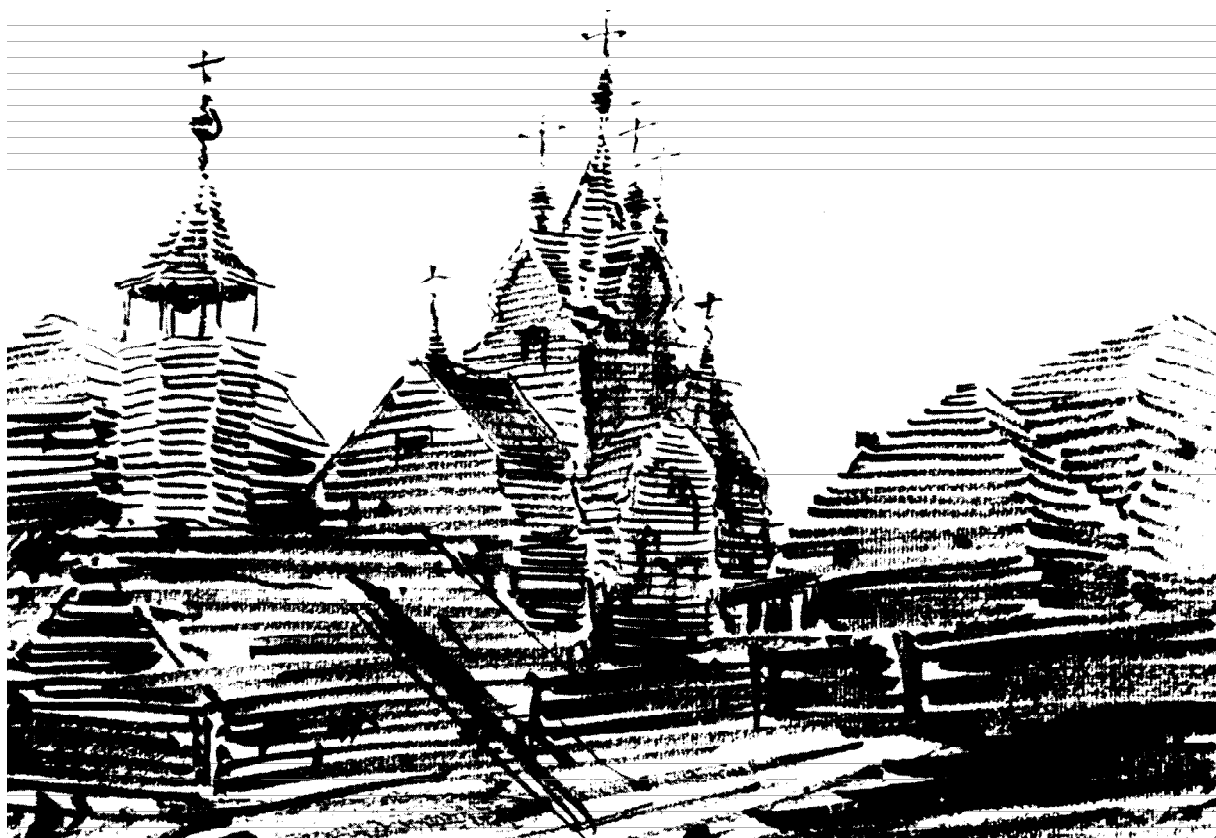


Я.Черніхов. Архітектурна композиція. Туш чорна.

Сучасна архітектура користується багатоманітною палітрою графічних засобів. Їх визначає творче кредо майстра.



С.Ноаковський.
Архітектурні композиції. Туш,
акварель.
Паличка, туш.





В.Щуко. Флоренция. Лоджия Ланци. Фрагмент з аркою. 1934 р. Перо, туш.



І. Жолтовський. Ескіз дачі.
Перо, олівець.

А. Руднев. Архітектурна
композиція. 1912-1917 рр. Перо,
туш.





Петербург. Історичний центр. Перспектива “з пташиного польоту”.

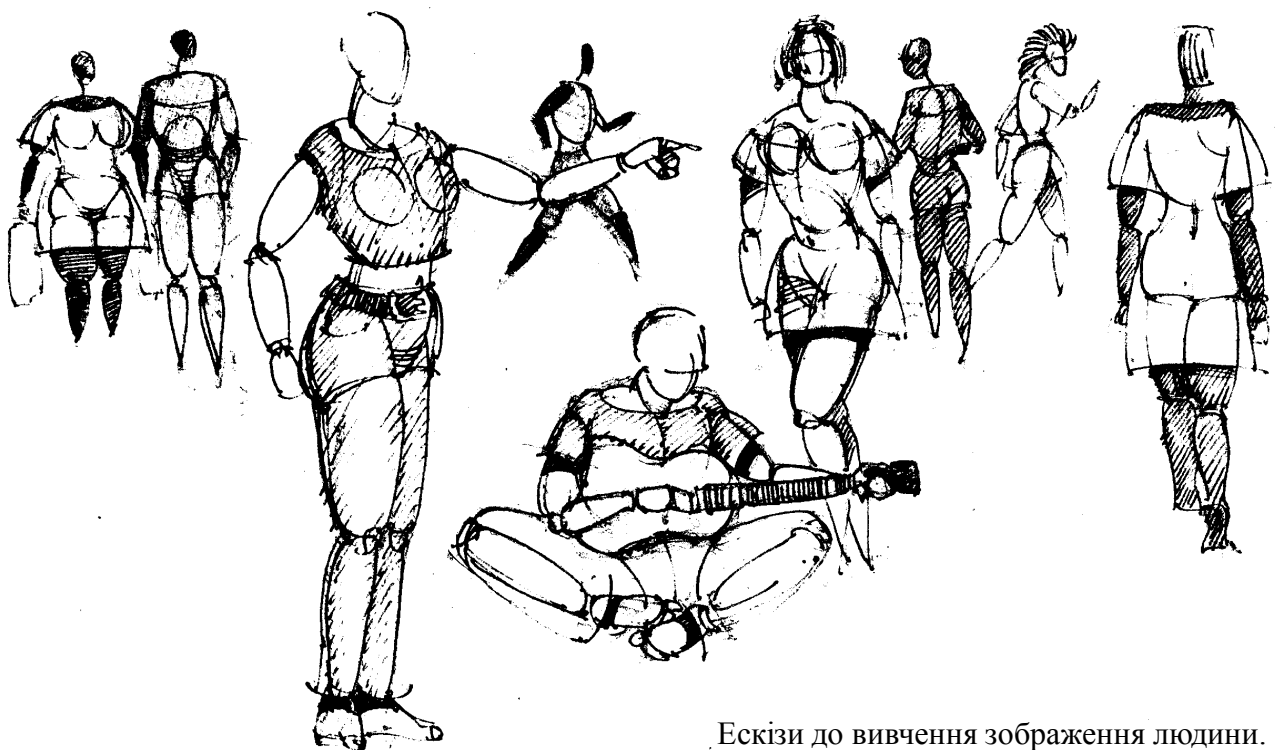


Бразилія, Ріо-де-Жанейро. Каноа. Приватний будинок архітектора О.Німейєра.

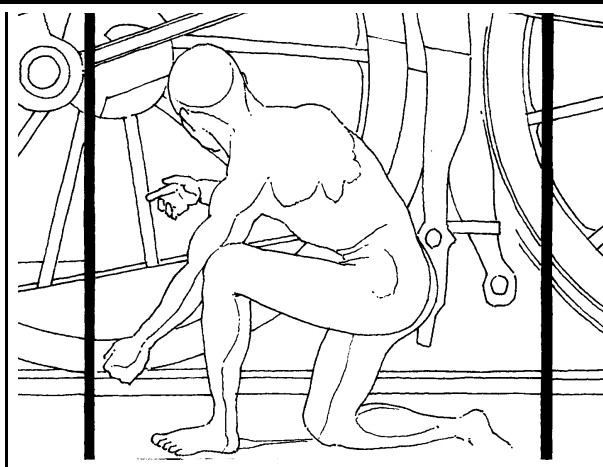
ЗОБРАЖЕННЯ РУХУ ЛЮДИНИ



Малюнки до вивчення зображення людини

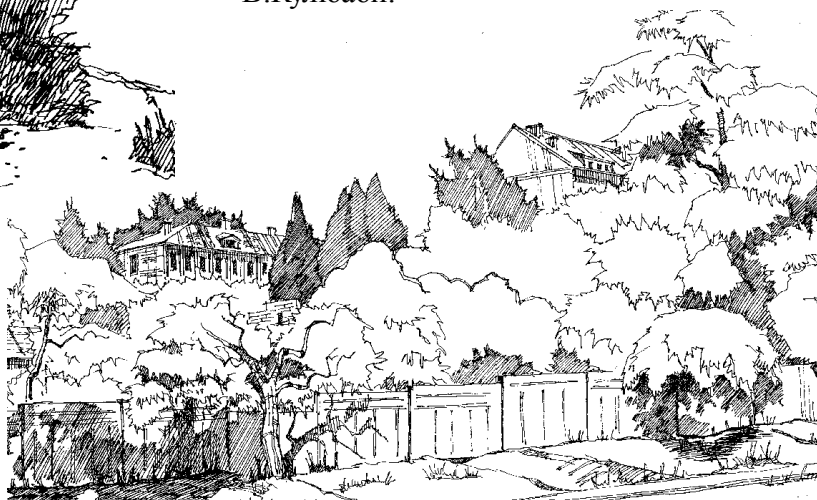


Ескізи до вивчення зображення людини.
Навчальний малюнок.

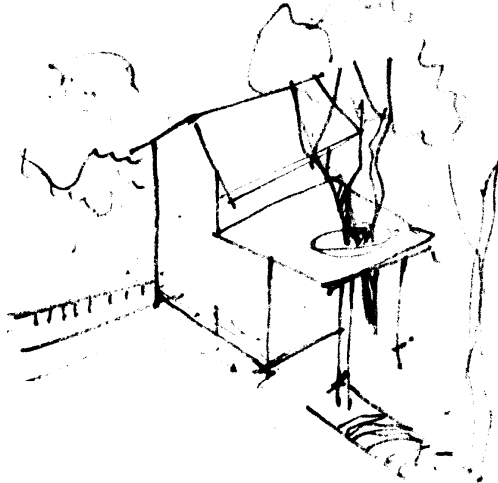
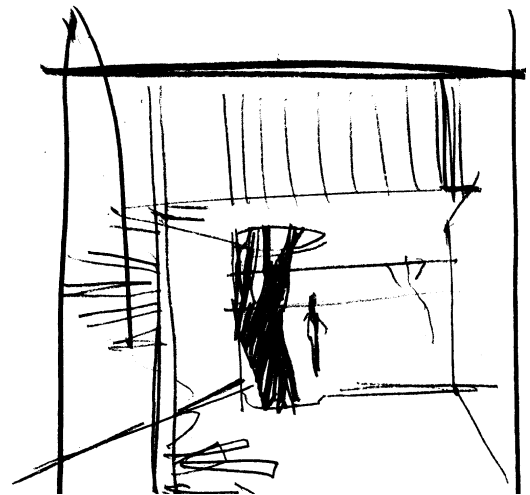
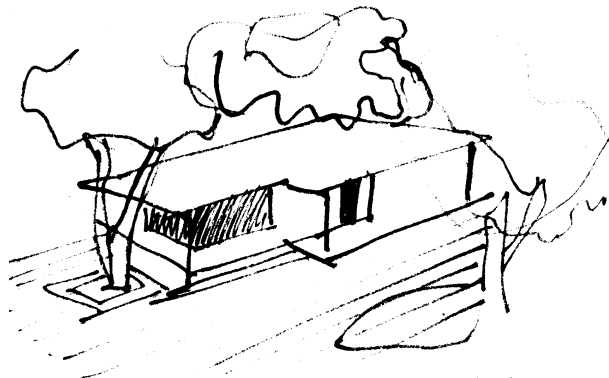
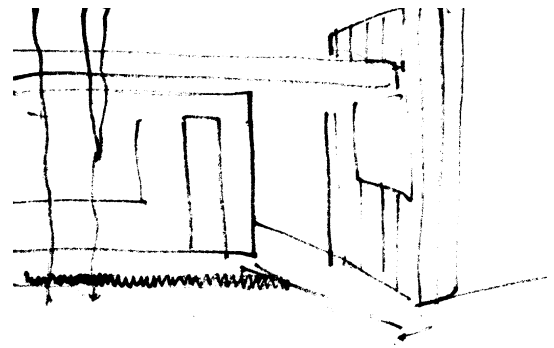
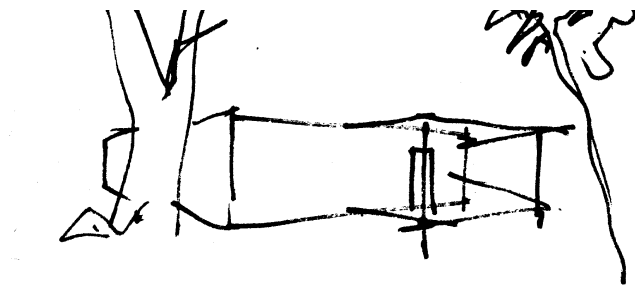


Ж.Ронер. Людина і машина. Фрагмент.
1982. Навчальна копія студ. гр. А - 4.2.
В.Кулібаби.

Малюнки дерев у міському
середовищі. Студ. гр. А - 4.ю2.
В.Кулібаба



ГРАФІКА ДО ВИКОНАННЯ ПРОЕКТУ “БУДИНОЧОК У ЛАНДШАФТІ”.
ЕСКІЗНА ТА ПРОЕКТНА ГРАФІКА



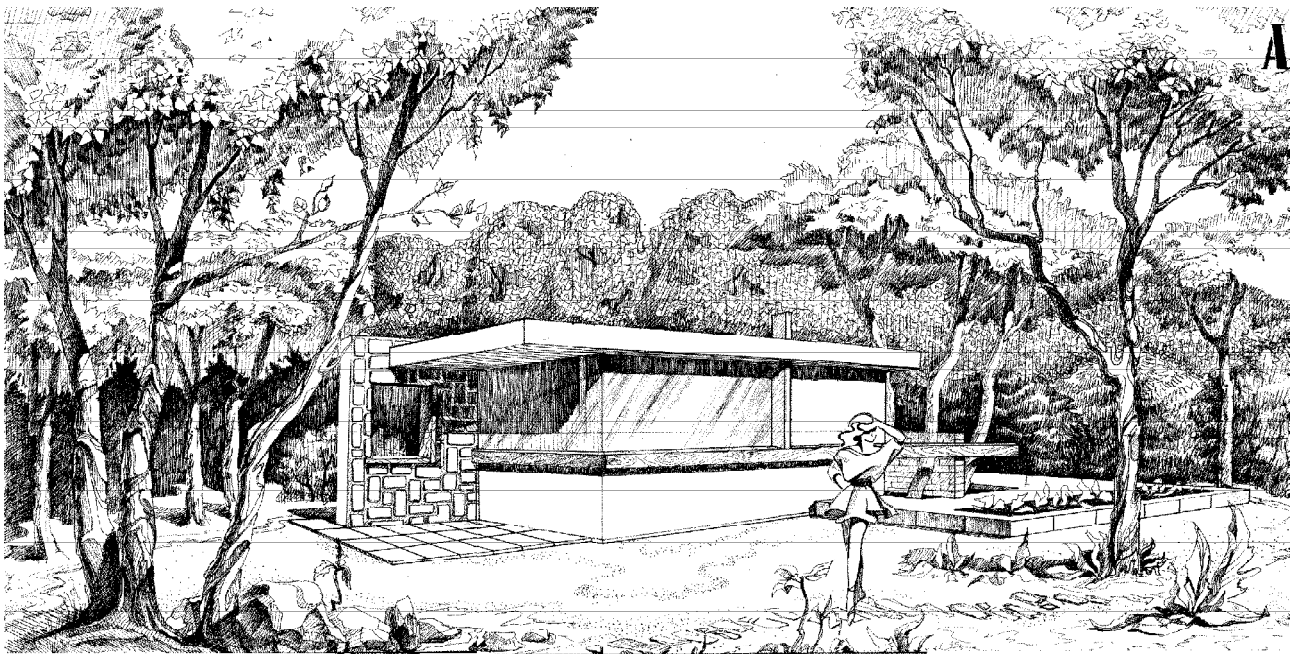
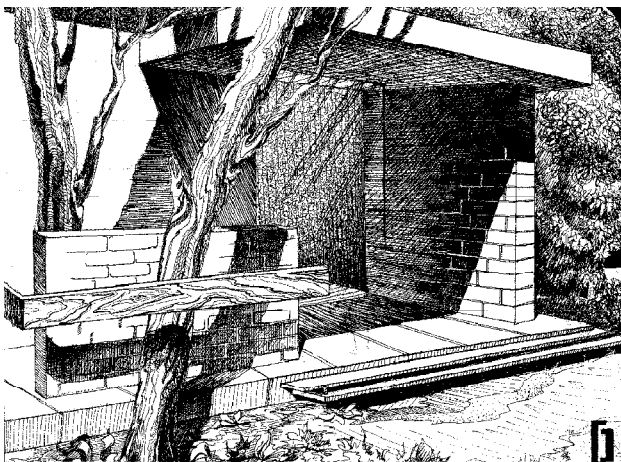
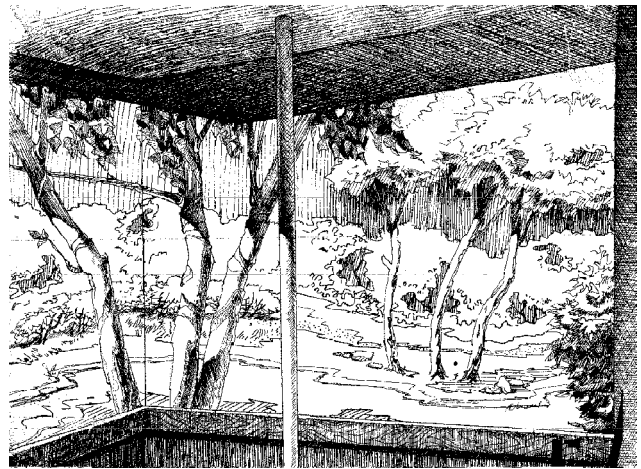
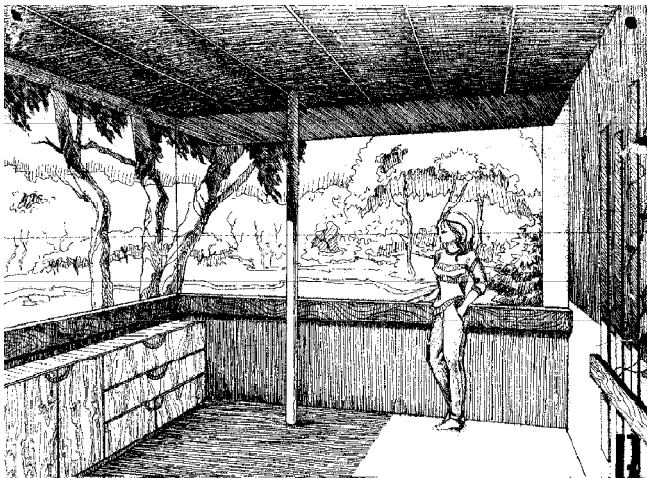
Ескізування до проекту “Будиночок у ландшафті”. Співставлення форми будиночку і дерев, що його оточують. Одночасно пророблюється форма будиночку, його положення у просторі галявини та інтер’єрний простір. Рисунки ст. В.Латкіна.



Ескіз до проекту студ. Г.Гамалєя. Вписування будиночку у ландшафт. Робота в натурі. Головна увага звертається на простір та освітлення природних форм (дерев, галявини). Форма будинка підкряється природному оточенню.

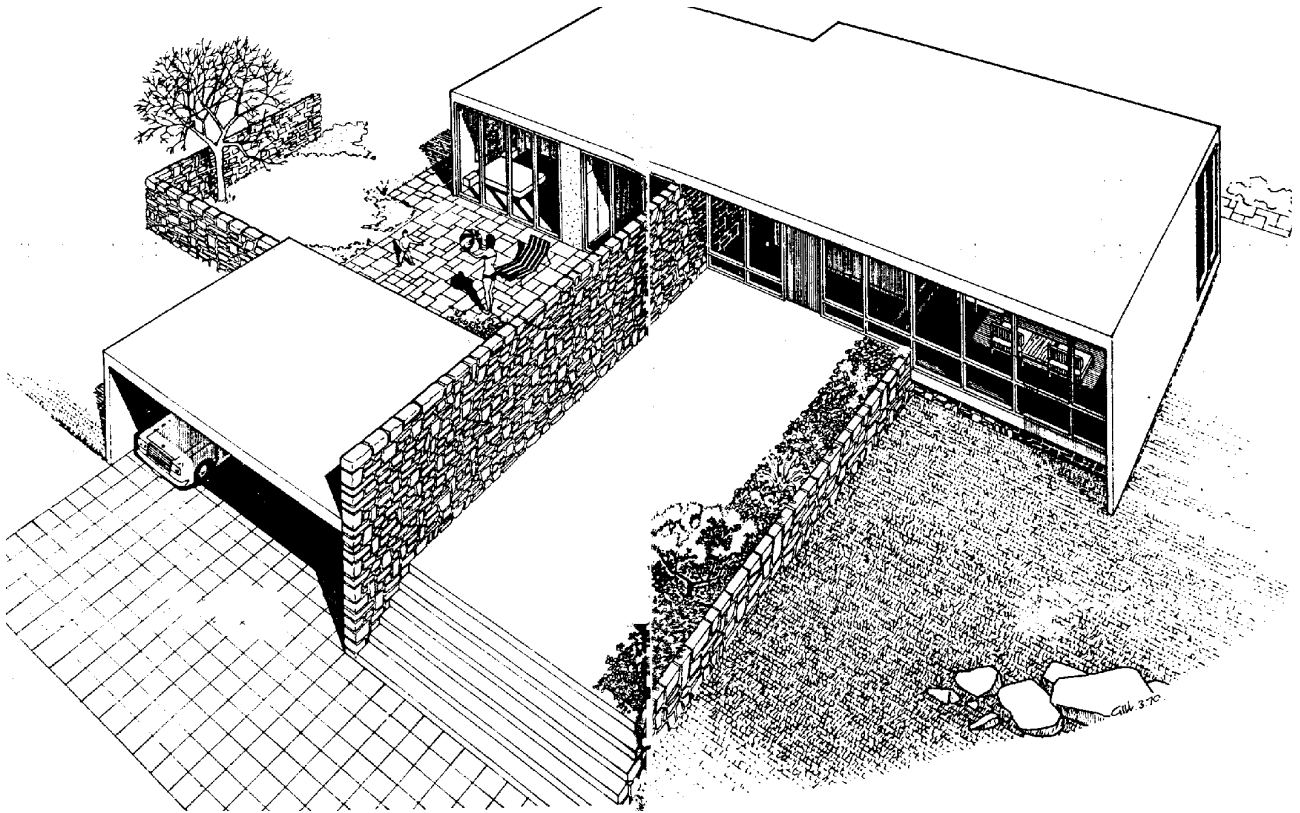


Помилка в ескізуванні. Відсутність на малюнку ландшафтних форм потребує “компенсування” їх через “оздоблення” зовнішності будиночка.



Проект “Будиночок у ландшафті”. Студ. М.Лебедєва, керівник проф. В.Л.Антонов.

Графікою у цьому проекті чітко виділене головне і фон, дерева на передньому плані і на дальньому, характер освітлення. Тут діє “повітряна перспектива”, що передає глибину простору на малюнку.



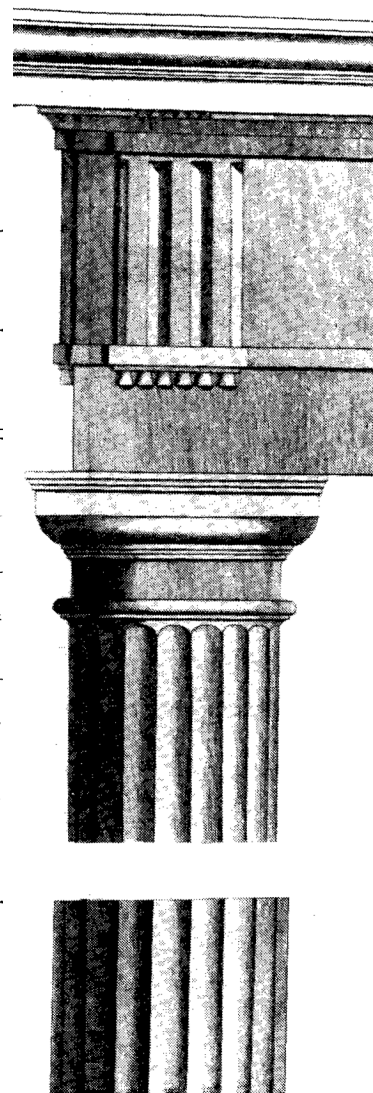
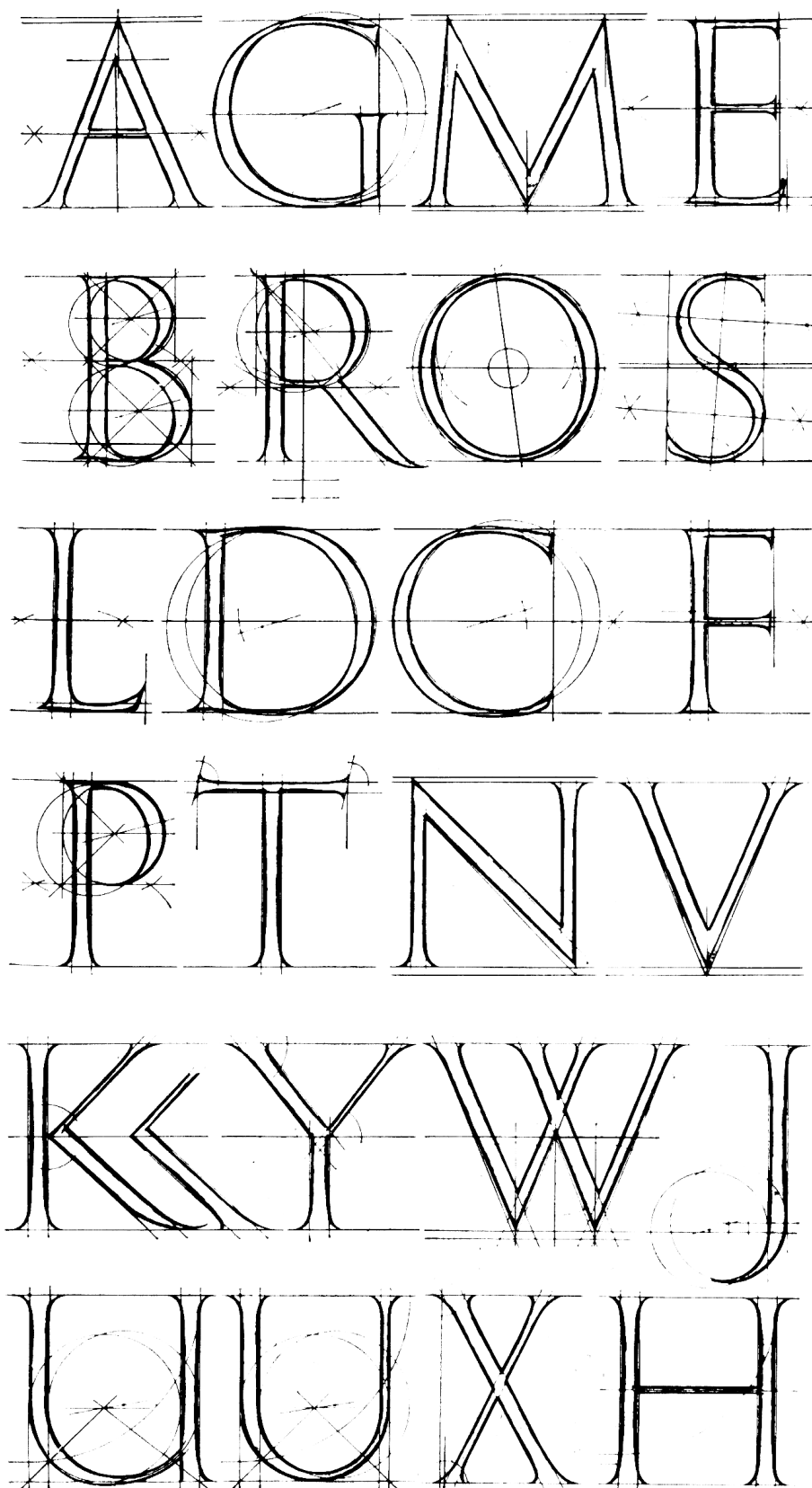
Приклад архітектурно-проектної графіки.

А Б В Г Д Е Ж И К Л М Н О П Р С

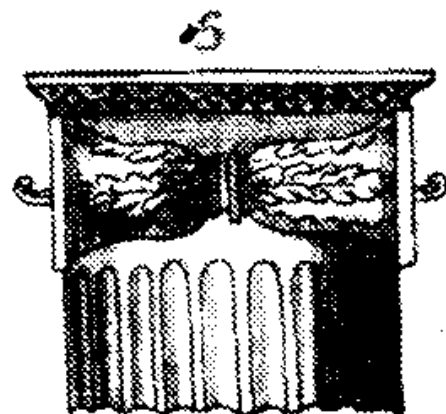
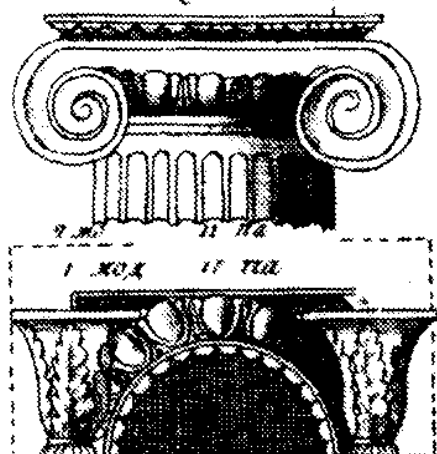
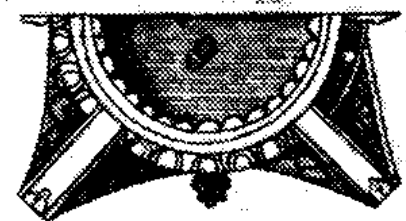
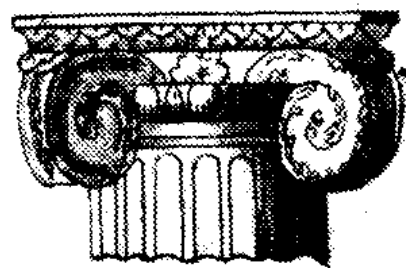
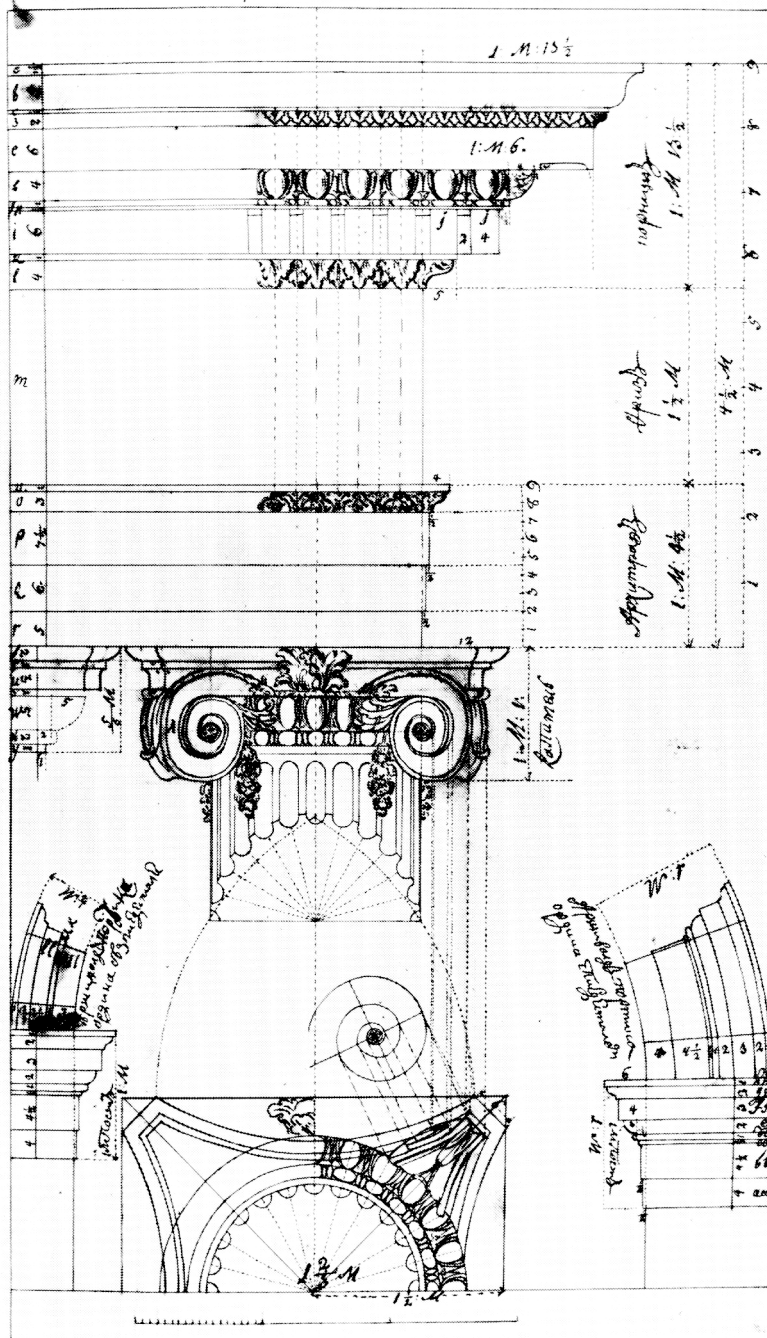
1 2 3 4 5 6 7 8 9 II XX IV

Архітектурний шрифт

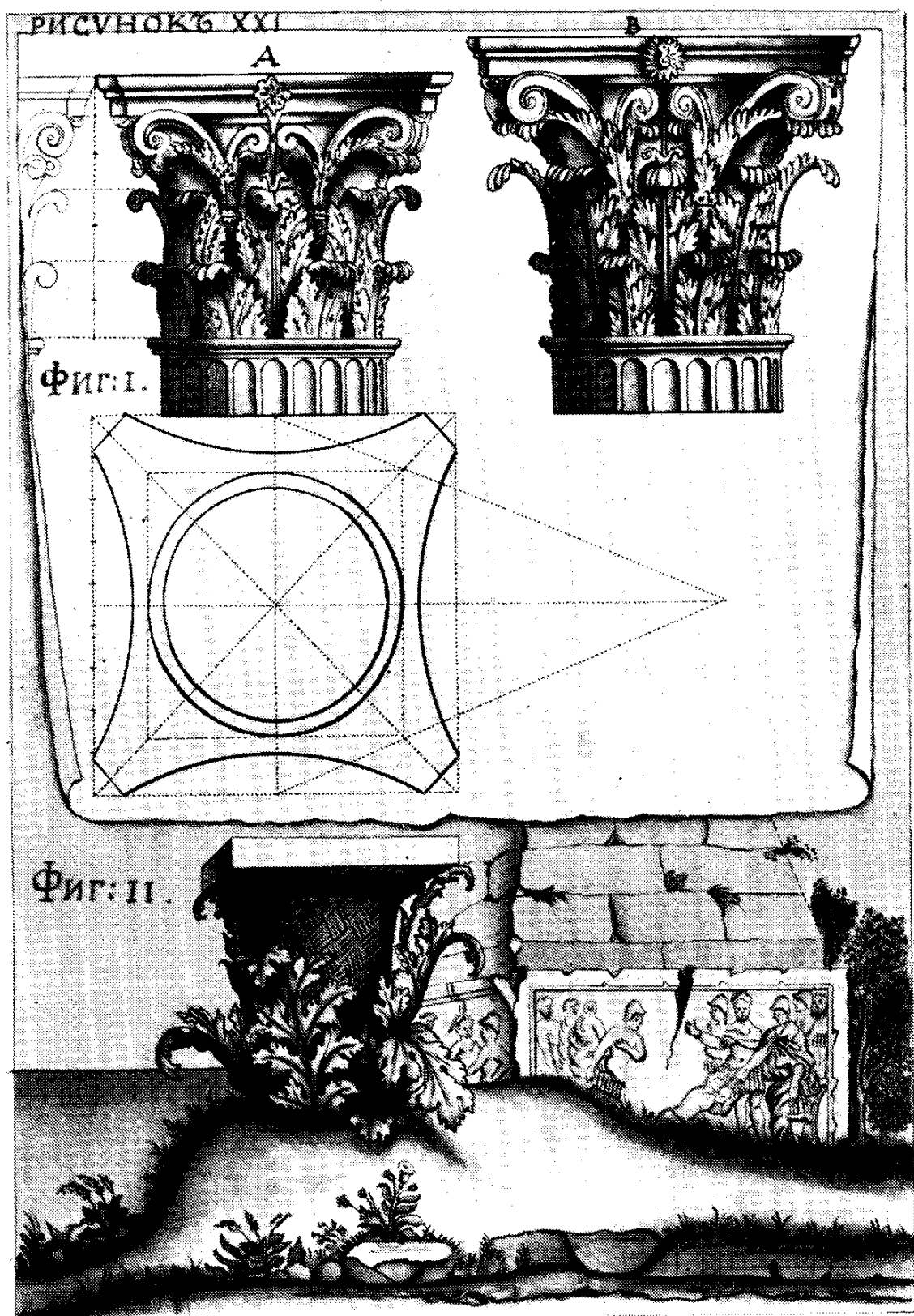
Шрифт
римська "Антиква"



Доричний ордер за
Вітрувієм



Best copy



Коринфський ордер. Походження. За Вітрувієм

Понятие и сущность архитектурной композиции как взаимосвязанности частей в целом с выделением главного и второстепенных элементов, предполагает два аспекта: во-первых, архитектурная композиция является не предметом самим по себе, а результатом контакта человека с архитектурной средой и отражения в его сознании образа определенных материальных структур. Поэтому *изучение свойств композиции рассматривается с позиций воспринимающего ее человека*, потребителя этой среды. Во-вторых, архитектурная композиция неотрывна от функционально-утилитарных условий, ее порождающих: это и социально-производственные факторы, и производственно-экономические факторы, это и материальные факторы реальной среды (ландшафты, пространственно-временные параметры и пр.).

Беляева Е. Городская среда как объект зрительного восприятия. – М.: Стройиздат, 1977.

Восприятие – сложный процесс отражения предметов или явлений в сознании человека при непосредственном воздействии на органы чувств. В результате этого воздействия формируются целостные образы явлений действительности.

Пономарев А.Я. Психика и интуиция. – М.: Политиздат, 1967.

Восприятие обладает рядом особенностей, в числе которых *предметность, целостность, структурность, константность и осмысленность* отмечают как не врожденные, а формируемые в течение жизни человека, в процессе его практической деятельности.

1. Благодаря **предметности восприятия** человек способен соотнести информацию, получаемую из внешнего мира с помощью ощущений, с самим предметным миром.

2. **Целостность восприятия** позволяет обеспечивать в сознании конструирование целостных образов, обладающих определенной структурой и соотношением ее элементов.

Поняття і сутність архітектурної композиції як взаємозв'язку частин у цілому з виділенням головного і другорядного елементів, припускає два аспекти: по-перше, архітектурна композиція є не предметом самим по собі, а результатом контакту людини з архітектурним середовищем і відбиття в його свідомості образу певних матеріальних структур. Тому *вивчення властивостей композиції розглядається з позицій сприймаючої її людини*, споживача цього середовища. По-друге, архітектурна композиція не відривна від функціонально-утилітарних умов, що її породжують: це і соціально-виробничі фактори, і виробничо-економічні фактори, це і матеріальні фактори реального середовища (ландшафти, просторово-часові параметри та ін.).

Сприйняття – складний процес відбиття предметів чи явищ у свідомості людини при безпосередньому впливі на органи чуття. У результаті цього впливу формуються цілісні образи явищ дійсності.

Сприйняття має ряд особливостей, серед яких *предметність, цілісність, структурність, константність і свідомість* відзначаються як не уроджені, а формовані протягом життя людини, у процесі її практичної діяльності.

1. Завдяки **предметності сприйняття** людина здатна співвіднести інформацію, яку одержує із зовнішнього світу за допомогою відчуттів, із самим предметним світом.

2. **Цілісність сприйняття** дозволяє забезпечувати у свідомості конструювання цілісних образів, що володіють певною структурою і співвіднесенням її елементів.

3. Свойство **константности восприятия** является результатом активной работы перцептивного (восприятие через органы чувств) аппарата человека как сложной саморегулирующей системы и обеспечивает возможность активного отражения в изменяющихся условиях внешней среды.

4. Взаимосвязь с мышлением отражает свойство восприятия, называемое **осмысленностью**. Человек всегда соотносит сущность воспринимаемого предмета со знакомыми объектами.

Таким образом, восприятие – целостная социальная деятельность, не сводимая к биологическим или эмоциональным процессам.

Степанов А.В. и др. Архитектура и психология: Учебное пособие для вузов – М.: Стройиздат, 1993.

Работа восприятия и его содержание в значительной степени определяются и подкрепляются тем, что имеется в прошлом опыте человека, оно апперцептивно (***апперцепция** – добавление к воспринимаемому*). Кроме того, оно всегда целенаправленно и регулируется мотивацией деятельности.

Иконников А.В. Эстетическая ценность архитектурной среды. – М.: Мир, 1980.

Архитектурное пространство – искусственно созданная среда для жизни и деятельности человека.

Иконников А.В. Эстетическая ценность архитектурной среды. – М.: Мир, 1980.

В архитектуре **эстетические ценности** взаимодействуют с утилитарно-практическими, причем первые (эстетические) возникают и развиваются на основе вторых, что обусловлено первичностью жизненной практики человека и второстепенностью его эстетической активности, являющейся составной частью его отношения к окружающей действительности, его бытию, а не результатом неких изначально присущих ему эстетических способностей.

Самохин В.Н. Психологические аспекты художественного творчества в эстетике. – М.: Наука, 1975.

3. Властивість **константності сприйняття** є результатом активної роботи перцептивного (сприйняття через органи почуттів) апарату людини як складної саморегулюючої системи і забезпечує можливість активного відображення в умовах зовнішнього середовища, що змінюються.

4. Взаємозв'язок з мисленням відбиває властивість сприйняття, названу **свідомістю**. Людина завжди співвідносить сутність предмета, який сприймає, зі знайомими об'єктами.

Таким чином, сприйняття – цілісна соціальна діяльність, не зводиться до біологічних чи емоційних процесів.

Робота сприйняття і його зміст значною мірою визначаються і підкріплюються тим, що є в минулому досвіді людини, воно апперцептивне (***апперцепція** --додавання до сприйманого*). Крім того, воно завжди цілеспрямоване і регулюється мотивацією діяльності.

Архітектурний простір – штучне створене середовище для життя і діяльності людини.

В архітектурі **естетичні цінності** взаємодіють з утилітарно-практичними, причому перші (естетичні) виникають і розвиваються на основі других, що обумовлено первинністю життєвої практики людини і другорядністю її естетичної активності, що є складовою частиною її відношення до навколишньої дійсності, її буття, а не результатом деяких споконвічно властивих їй естетичних здібностей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонов В.Л. Історія соціального розвитку мистецтва та архітектури. Стародавня Греція: / Навчальний посібник. - К.: ІСДО, 1993. - 156 с.
2. Антонов В.Л. Естественные условия - категория объемно-пространственной композиции // Строительство и архитектура. - 1974. - № 6.
3. Антонов В.Л. Природный ландшафт - пластическая и визуальная основа композиции города // В помощь градостроителю-проектировщику. - К.: Будівельник, 1974.
4. Антонов В.Л. Городские пути движения как категория градостроительной композиции // Строительство и архитектура. - 1976. - № 8.
5. Антонов В.Л., Шубович С.А. Архитектурная композиция как система "среда-человек". - К.: НИИТИАГ, 1999. - 72 с.
6. Архітектура. Короткий словник-довідник. / За загальною редакцією А.П.Мардера. - К.: Будівельник, 1995. - 335 с.
7. Беляева Е. Городская среда как объект зрительского восприятия. - М.: Стройиздат, 1977.
8. Білогуб В.Д. Архітектура і містобудівництво стародавнього світу (стародавня Греція, стародавній Рим). Методична розробка для самостійного вивчення розділу курсу "Історія мистецтва, архітектури та містобудівництва". - Харків, ХДАМГ, 1997. - 46 с.
9. Витрувий. Десять книг об архитектуре: Пер. с лат. Ф.А.Петровского. - М.: Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. - 330 с.
10. Всеобщая история архитектура: В 12 т./ Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. - М.: Стройиздат, 1973. - Т.1: Архитектура древнего мира. - 715 с. - Т.2: Архитектура античного мира (Греция и Рим). - 712 с.
11. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Педагогика, 1987. - 344 с.
12. Зись А.Я. В поисках художественного смысла. Избранные работы. - М.: Искусство, 1991. - 350 с.
13. Иконников А.В., Степанов Г.П.. Основы архитектурной композиции. - М.: Искусство, 1971. - 224 с.
14. Кринский В.Р., Ламцов И.В., Туркус А.В. Элементы архитектурно-пространственной композиции. - М., 1968.
15. Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - 590 с.
16. Михайлов Б.П. Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. - М.: Изд. лит. по стр-ву, 1967. - 280 с.
17. Лавров В.А. Город и его общественный центр. - М.: Стройиздат, 1964.
18. Основы архитектурной композиции и проектирования. / Под общ. ред. А.А.Тица. - К.: Вища школа, 1976. - 255 с.
19. Полевой В.М. Искусство Греции. Древний мир. - М.: Искусство, 1970. - 328 с.
20. Раппапорт А.Г. Эмоциональная выразительность архитектурной среды. М.: Стройиздат, 1985.
21. Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды: Учебник для вузов. - М.: Стройиздат, 1984. - 376 с.
22. Тимофієнко В.І. Нариси історії всесвітньої архітектури: в 4-х т. /за ред. В.І.Єжова.-К.: КНУБА, 2000.-Т.1. Архітектура стародавнього світу. - Кн. 1. - 500 с.
23. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. - М.: Наука, 1989. - 576 с.
24. Шубович С.А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: Монография - Харьков: РИП "Оригинал", 1999. - 637 с.
25. Шубович С.А. Пространственные архетипы - фактор архитектурной композиции. // Коммунальное хозяйство городов. Вып. 25. - К.: Техніка, 2000. - С 12-23.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Лекція 1. СУТНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ	4
2.1. Митці архітектури про архітектурну композицію.....	4
2.2. Просторово-світлова композиція історичного ансамблю.....	5
Завдання № 1.....	6
Лекція 2. ПОНЯТТЯ АРХІТЕКТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	7
2.1. Композиція-сприйняття.....	7
2.2. Соціальні та природні умови архітектурної композиції.....	8
Лекція 3. КРИТЕРІЇ МИСТЕЦТВА	10
Лекція 4. ЕСТЕТИКА КАТАРСИСУ	14
Лекція 5. ЕСТЕТИЧНЕ ПОНЯТТЯ ДОМІНАНТИ. “ГОЛОВНЕ” В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ	19
5.1. Домінанта як об’єднуюча форма у творах мистецтва.....	19
Лекція 6. АРХІТЕКТУРНІ ДОМІНАНТИ	20
6.1. Приклади архітектурних домінант	20
6.2. Домінуючі форми у композиції Афін.....	23
Лекція 7. НАУКОВІ ПОЛОЖЕННЯ ПРО ПОНЯТТЯ ДОМІНАНТИ	24
Завдання № 2	24
Лекція 8. ПРИРОДА АРХІТЕКТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	25
Завдання № 3, вправа 1, 2.....	26
Лекція 9. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ЦИКЛІЧНОСТІ	27
9.1. Просторово-часова структура у проекті “Будиночок у ландшафті”.	
Композиційна циклічність. Принцип “естафети”	27
Завдання №3, вправа 3, 4.....	28
Лекція 10. РОЛЬ РУХУ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ. ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ МИСТЕЦТВА КОМПОЗИЦІЇ; ЇХНІЙ ЗВ’ЯЗОК З ФАКТОРОМ РУХУ	29
Лекція 11. ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ	30
Завдання № 4, вправа 1.....	31
Лекція 12. ЗУМОВЛЕНІСТЬ ПРОСТОРУ ВИДАМИ ДІЯЛЬНОСТІ.	32
Лекція 13. КАТЕГОРІЇ ЛАНДШАФТНО-АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ	33
Завдання № 4, вправа 2, 3.....	33

РОЗДІЛ 2. АРХІТЕКТУРНА ГРАФІКА	34
Графіка майстрів архітектури.....	35
Зображення руху людини.....	49
Графіка до виконання проекту “Будиночок у ландшафті”. Ескізна та проектна графіка.....	51
Взаємозалежність графіки і шрифту.....	53
 ПОНЯТІЙНИЙ СЛОВНИК.....	 57
 СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	 59

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Композиція. Курс лекцій і завдання до самостійної роботи. Частина 1 (для студентів 1 курсу денної форми навчання за напрямом підготовки бакалаврів 6.060102 - «Архітектура»).

Автори: Юлія Вікторівна Жмурко, Світлана Олександрівна Шубович.

Відповідальний за випуск: Г.Л.Коптева

Редактор М.З.Аляб'єв

План 2008, поз. 77 л

Підп. до друку 26.10.08	Формат 60x84 1/8	Папір офісний
Друк на ризографі	Умовн.-друк. арк. 2,9	Обл.-вид. аркушів 3,2
Замовл. №	Тираж 60 прим.	
ХНАМГ, 61002, Харків, вул. Революції, 12		
Сектор оперативної поліграфії ЦНІТ ХНАМГ		
61002, Харків, вул. Революції, 12		

